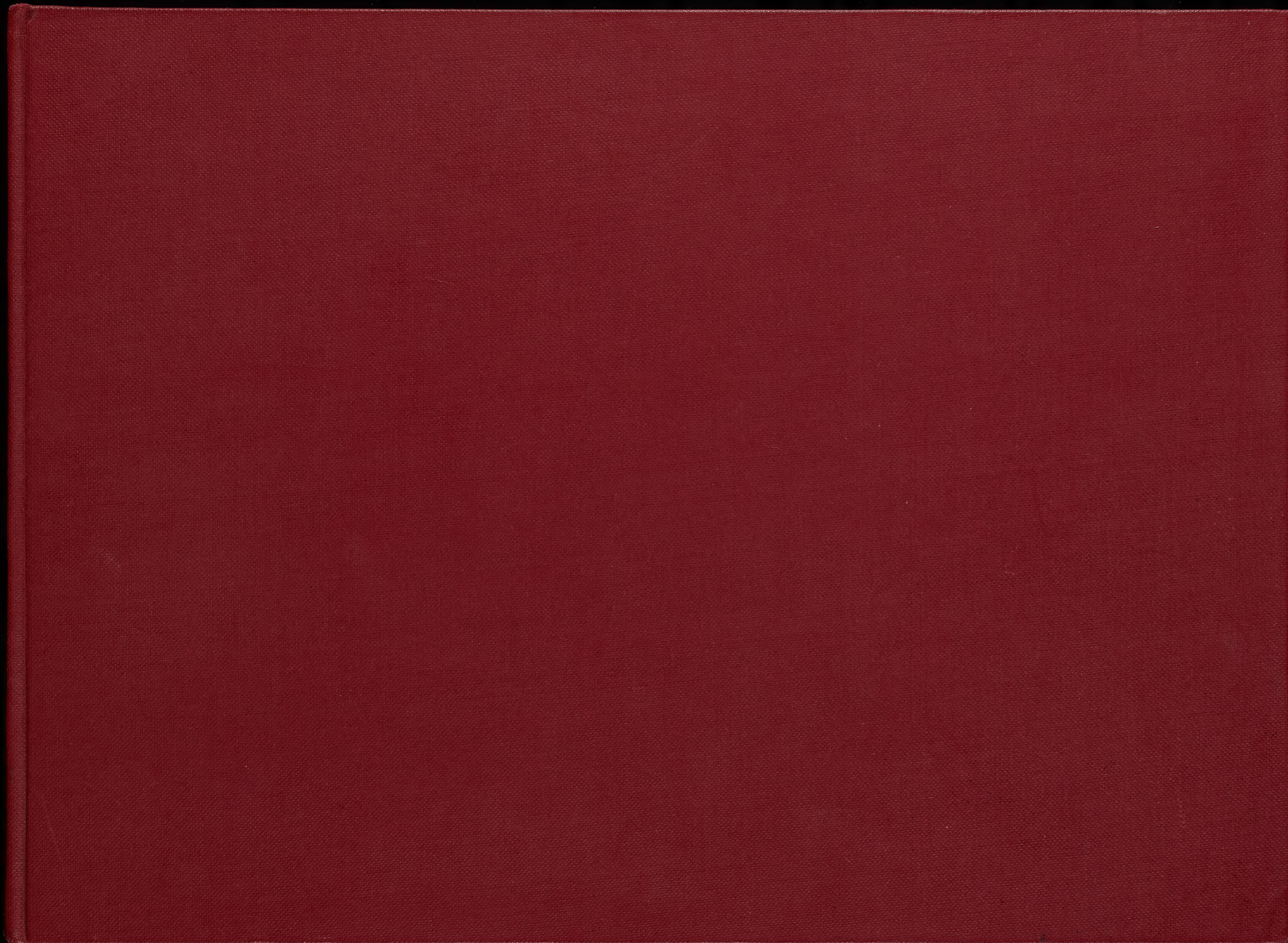


J. Meier-Graefe
Félix Vallotton



EDMOND SAGOT; PARIS · 1898 · J. A. STARGARDT; BERLIN

J. Meier-Graefe

Félix Vallotton



EDMOND SAGOT; PARIS · 1898 · J. A. STARGARDT; BERLIN

FELIX VALLOTTON

BIOGRAPHIE

DES KUENSTLERS
NEBST DEM WICHTIG
STEN TEIL SEINES
BISHER PUBLICIER
TEN WERKES & EINER
ANZAHL UNEDIERTER
ORIGINALPLATTEN
VON



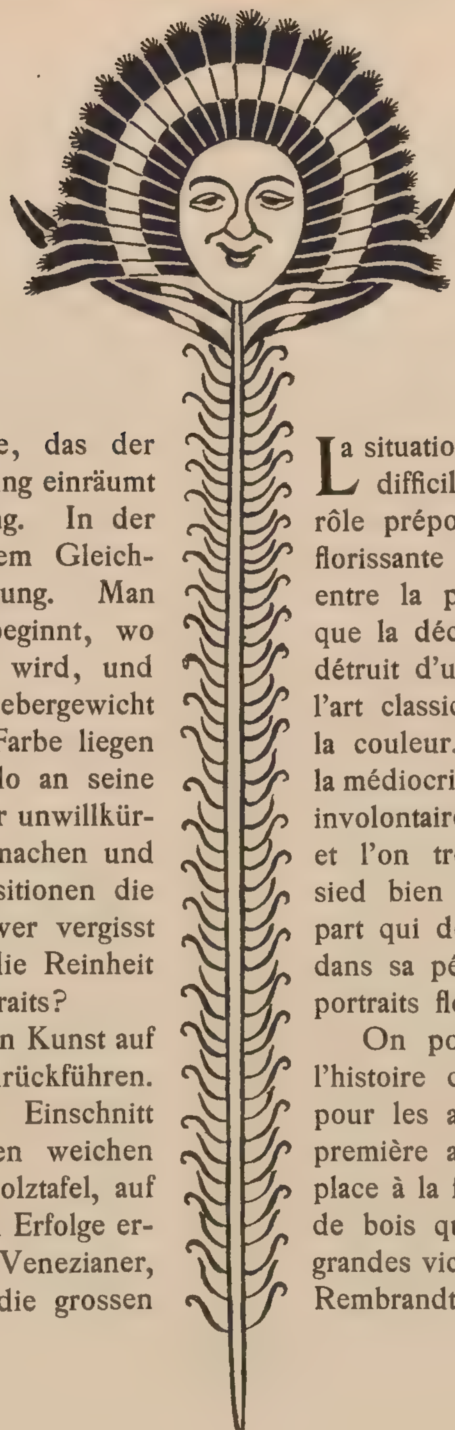
DE CET ARTISTE
AVEC LA PARTIE LA
PLUS IMPORTANTE
DE SON ŒUVRE EDI
TEE ET DIFFERENTES
GRAVURES ORIGINA
LES & NOUVELLES
PAR

J. MEIER-GRAEFE

J. A. STARGARDT
BERLIN

EDMOND SAGOT
PARIS

IM ANFANG WAR DIE LINIE.



Die Zeichnung hat in einem Lande, das der Malerei eine so ungeheure Bedeutung einräumt wie Frankreich, eine schwierige Stellung. In der älteren Kunst beruht die Blüte auf dem Gleichgewicht zwischen Malerei und Zeichnung. Man kann verfolgen, dass der Verfall da beginnt, wo dies Gleichgewicht empfindlich gestört wird, und zwar scheint in der älteren Kunst das Uebergewicht eher auf seiten der Linie als auf der Farbe liegen zu dürfen. Wer denkt bei Michelangelo an seine mangelhaften Farben? Ja, man sucht hier unwillkürlich aus dem Mangel einen Vorzug zu machen und findet, dass der Schärfe seiner Kompositionen die Härte seiner Farben gut steht. Und wer vergisst anderseits bei dem römischen Raffael die Reinheit der Linie in seinen florentinischen Portraits?

Man könnte die Geschichte der ganzen Kunst auf eine Zersetzungsgeschichte der Linie zurückführen. Den Alten war sie alles. Der erste Einschnitt geschah, als die Mosaiks den Fresken weichen mussten, der zweite, als man von der Holztafel, auf der die kirchliche Kunst die glänzendsten Erfolge errungen hatte, zur Leinwand überging. Die Venezianer, Rembrandt und Velasquez bezeichnen die grossen

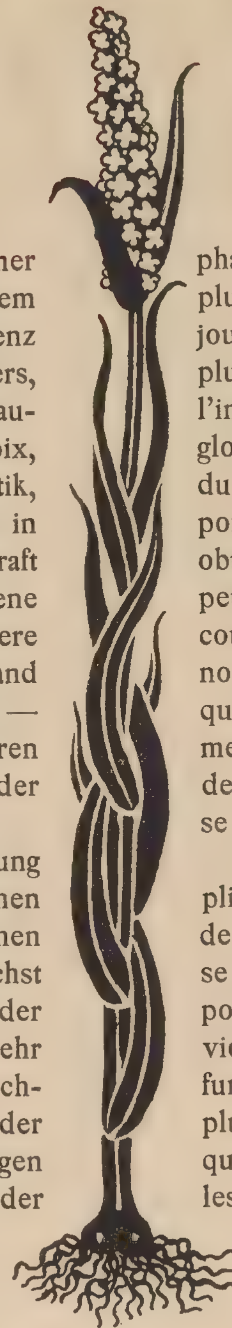
AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA LIGNE.

La situation qu'occupe le dessin ne pouvait être que difficile dans un pays où la peinture joue un rôle prépondérant comme en France. La période florissante de l'art ancien repose sur l'équilibre entre la peinture et le dessin. On peut observer que la décadence commence là où cet équilibre est détruit d'une façon sensible; or il semble que dans l'art classique la ligne l'emporte en importance sur la couleur. Qui songe devant un Michel-Ange à la médiocrité de sa couleur? Au contraire, on cherche involontairement à faire de ce défaut un avantage, et l'on trouve que la netteté de sa composition sied bien à la dureté de son colorit. Et d'autre part qui donc serait capable d'oublier chez Raphaël, dans sa période romaine, la pureté de ligne de ses portraits florentins?

On pourrait ramener toute l'histoire de l'art à l'histoire de la décomposition de la ligne. Car, pour les anciens, la ligne était tout. Elle reçut la première atteinte lorsque la mosaïque dut céder sa place à la fresque, la seconde lorsque de la tablette de bois qui avait procuré à l'art religieux ses plus grandes victoires, on passa à la toile. Les Vénitiens, Rembrandt et Vélasquez caractérisent les grandes

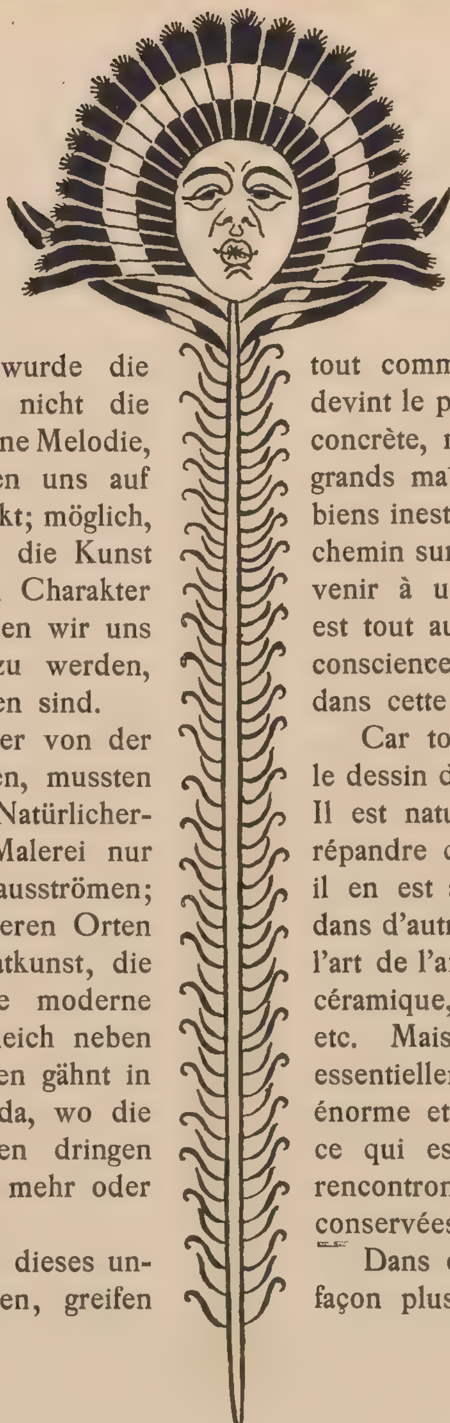
Phasen dieser neuen Malerei, die die Linie immer mehr durch die farbige Fläche ersetzt. In unserem Jahrhundert ist sie bis zur äussersten Consequenz ausgedehnt worden; England, das Vaterland Turners, gab den Anstoss, Frankreich wurde der Schauplatz der glorreichen Entwickelung. Von Delacroix, dem Vater der modernen französischen Koloristik, bis zu den jüngsten Pointillisten, die die Linie in Punkte zerlegen und damit die grosse Leuchtkraft ihrer Bilder erreichen, läuft eine ununterbrochene grade Linie, an deren Ausbau heute noch unsere tüchtigsten Künstler beschäftigt sind. In England hat Whistler und — in gehöriger Entfernung — mit ihm die Schotten die Entwicklung auf anderen Bahnen zu Ende geführt, und dort ist dabei jeder feste Begriff von Linie verloren gegangen.

Es steht ausser Zweifel, dass sich diese Wendung der Dinge im Einverständnis mit wesentlichen Neigungen der Zeit vollzieht. Unsere ästhetischen Bedürfnisse zielen auf Differenzierung in möglichst diskreter Form. Dem starken Materialismus der Zeit konnte die Kunst nur langsam folgen; je mehr die Leute von dem Zahlenwert der Dinge durchdrungen wurden, desto mehr wünschten sie in der Kunst das nicht Sachliche, das hinter den Vorgängen Schlummernde betont; in der Litteratur wie in der



phases de cette nouvelle peinture qui remplace de plus en plus la ligne par la surface coloriée. De nos jours ce procédé s'est étendu à ses conséquences les plus extrêmes; l'Angleterre, patrie de Turner, prit l'initiative et la France devint le théâtre de son glorieux développement. Depuis Delacroix, le père du coloris moderne en France, jusqu'aux plus jeunes pointillistes qui décomposent la ligne en points, pour obtenir la grande luminosité de leurs tableaux, on peut poursuivre, sans interruption, le même grand courant dont l'achèvement occupe maintenant encore nos meilleurs artistes. En Angleterre Whistler, ainsi qu'à une certaine distance de lui les Ecossais, ont mené à terme l'évolution, sur des voies différentes, de sorte que toute conception de la ligne précise se perdit là-bas.

Il n'est pas douteux que cette évolution s'accomplisse conformément aux tendances les plus accentuées de l'époque. Nos besoins esthétiques cherchent à se différencier sous une forme aussi discrète que possible. L'art ne put que suivre très lentement le violent matérialisme du temps; plus les hommes furent pénétrés de la valeur numéraire des choses, plus ils voulurent que fut accentué dans l'art ce qui n'était pas positif, ce qui sommeillait derrière les phénomènes. En littérature et en musique,



Musik und ebenso in der Malerei wurde die «Stimmung» der primäre Wertfaktor, nicht die konkrete Handlung, nicht die abgeschlossene Melodie, nicht die Linie. Grosse Meister haben uns auf diesem Wege unersetzliche Güter geschenkt; möglich, dass es der einzige Weg war, auf dem die Kunst unseres Jahrhunderts zu einem eigenen Charakter gelangen konnte. Ebenso sicher beginnen wir uns jetzt des Wertes der Güter bewusst zu werden, die uns auf dem Wege verloren gegangen sind.

Alle die Gebiete nämlich, die früher von der dekorativen Zeichnung befruchtet wurden, mussten unter der neuen Aera zu kurz kommen. Natürlicherweise können von der französischen Malerei nur koloristische Einflüsse auf das Leben ausströmen; das geschieht in Frankreich und an anderen Orten in reichstem Masse; dem ist die Plakatkunst, die neue Kunstglaserei und Keramik, die moderne Frauentoilette etc. zu danken. Aber gleich neben diesen höchst künstlerischen Schöpfungen gähnt in Frankreich eine ungeheure Kluft, und da, wo die Kunst ins eigentliche praktische Leben dringen sollte, begegnet man in Frankreich nur mehr oder weniger gut erhaltenen Antiquitäten.

In anderen Ländern, die sich stärker dieses unnatürlichen Verhältnisses bewusst werden, greifen

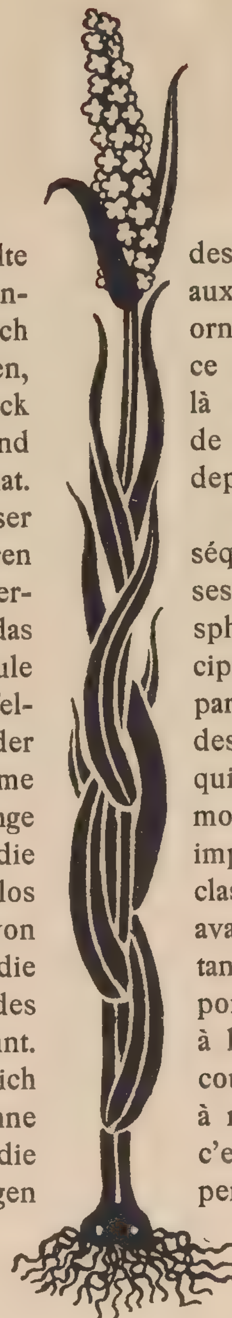
tout comme en peinture, l'impression du moment devint le premier facteur d'évaluation, et non l'action concrète, non la mélodie définie, non la ligne. De grands maîtres nous ont donné dans cette voie des biens inestimables; il est possible que c'était là le seul chemin sur lequel l'art de notre siècle pouvait parvenir à un caractère qui lui fût propre. Mais il est tout aussi certain que nous commençons à avoir conscience de la valeur des biens qui se sont perdus dans cette voie.

Car tous les domaines que fécondait autrefois le dessin décoratif furent négligés sous l'ère nouvelle. Il est naturel que la peinture française ne pouvait répandre que les influences du coloris dans la vie; il en est ainsi, en une riche mesure, en France et dans d'autres pays. C'est au coloris que nous devons l'art de l'affiche, la nouvelle verrerie artistique et la céramique, les étoffes la toilette féminine moderne etc. Mais, immédiatement à côté de ces créations essentiellement artistiques, il y a en France un gouffre énorme et, à l'endroit où l'art devrait pénétrer dans ce qui est véritablement la vie pratique, nous ne rencontrons que des antiquités plus ou moins bien conservées.

Dans d'autres pays qui se rendent compte d'une façon plus nette de cette disproportion factice, les

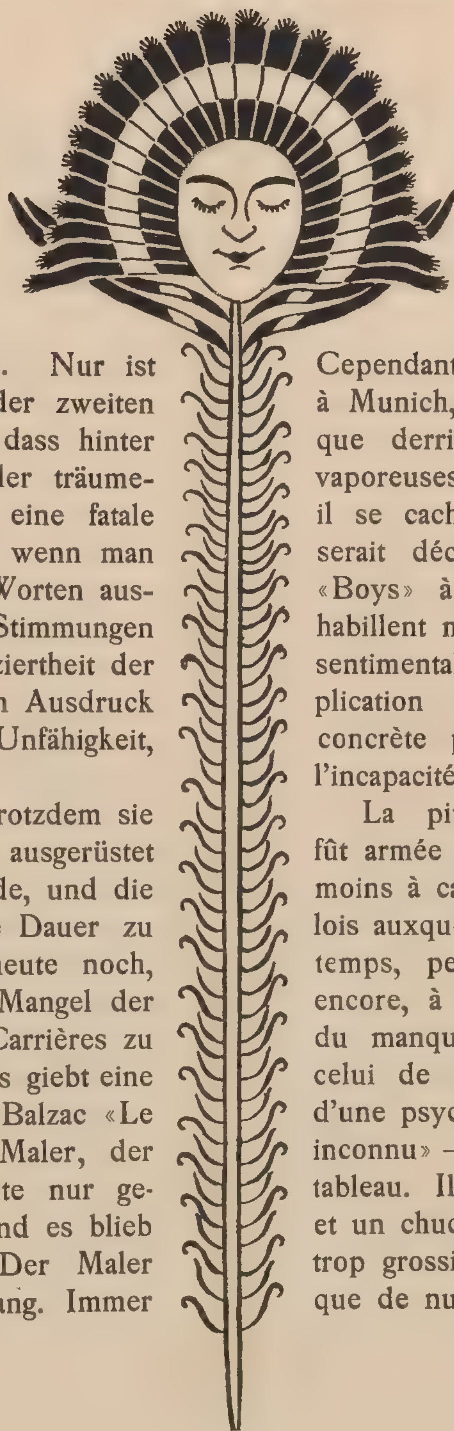
die Zeichner in Ermangelung neuer Linien auf alte zurück; auf Dürer, auf die Frühitaliener, auf Bauernornamente und Japan; und modernisieren, was sich modernisieren lässt. Es fehlt nicht an neuen Linien, aber es fehlt ganz und gar jeder lineare Ausdruck dessen, was uns die moderne Kunst während hundert Jahren in grössten Werten geschenkt hat.

Man braucht nicht erst die Konsequenzen dieser Kunst zu verfolgen, um sich ihre grossen Gefahren vor Augen zu führen. Man findet sie auch innerhalb ihrer abstrakten Sphäre, überall da, wo das Streben nach Emanzipation von der Linie Schule gemacht hat; bei den Schotten zum Beispiel. Zweifellos sind die Schotten die natürlichen Ausläufer der grossen Landschafter, die uns den Paysage intime gegeben und gezeigt haben, dass es wichtigere Dinge in der Natur giebt als die dekorativen Linien, die sich die Klassicisten daraus auflasen; zweifellos hat keine Zeit vor der unsrigen die Bedeutung von Luft und Licht, von all den Imponderabilien, die wir für die Wahrscheinlichkeit eines Naturbildes brauchen, auch nur annähernd so richtig erkannt. Vieles von dem, was die Alten sahen, stellt sich uns heute als eine Täuschung primitiver Sinne dar, und es ist ein legitimes Verlangen, dass die Kompliziertheit unserer sinnlichen Wahrnehmungen



dessinateurs, faute de lignes nouvelles, reviennent aux anciennes, à Durer, aux primitifs italiens, aux ornements rustiques, aux Japonais, en modernisant ce qui se laisse moderniser. Il ne manque pas là de lignes nouvelles, mais l'expression linéaire de ce dont l'art moderne nous a largement pourvu depuis cent ans fait totalement défaut.

Mais point n'est besoin de poursuivre les conséquences de cet art pour se rendre compte de tous ses dangers. On les trouve aussi au milieu de sa sphère abstraite, partout où la tendance à l'émancipation de la ligne a faite école, chez les Ecossais par exemple. Sans doute l'école écossaise est une des ramifications naturelles des grands paysagistes qui nous ont donné le «paysage intime», en nous montrant qu'il y a dans la nature des choses plus importantes que les lignes décoratives que les classiques y ont recueillies; sans doute aucune époque, avant la notre, n'a reconnu, même de loin, l'importance de l'air et de la lumière, de toutes les impondérabilités dont nous avons besoin pour croire à la vraisemblance d'une image de la nature. Beaucoup des choses que voyaient les anciens se présentent à nous comme des déviations des sens primitifs, et c'est un désir légitime que la complication de nos perceptions sensorielles soit exprimée aussi en art.



auch in der Kunst ausgedrückt werde. Nur ist man sich heute selbst in München, der zweiten Heimat der Schotten, klar geworden, dass hinter den duftigen Spinnwebenlandschaften der träumerischen Boys von Glasgow zuweilen eine fatale Impotenz steckt, die verblüffend wäre, wenn man die Boys einmal nötigte, in geraden Worten auszudrücken, was sie jetzt in gemütvolle Stimmungen kleiden; denn es ist nicht die Kompliziertheit der Erscheinungen allein, die den konkreten Ausdruck erschwert, sondern auch zuweilen die Unfähigkeit, zu formulieren.

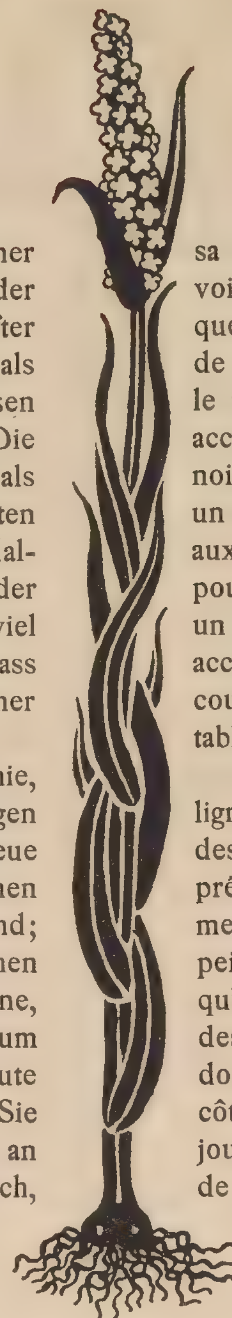
Die malerischen Holländer gingen, trotzdem sie mit sehr viel gediegenerem Apparat ausgerüstet waren, an nichts Schlechterem zu Grunde, und die Gesetze, denen sie sich nicht auf die Dauer zu entziehen vermochten, können auch heute noch, selbst unseren Grossen, die aus dem Mangel der Linie eine so seltene Kunst wie die Carrières zu machen verstehen, gefährlich werden. Es giebt eine feine ältere, psychologische Novelle von Balzac «Le chef d'oeuvre inconnu» über einen Maler, der das beste Bild machen wollte. Es sollte nur gehaucht sein, nur Duft und Flüstern, und es blieb immer noch zu roh, zu deutlich. Der Maler arbeitete nur des Nachts, viele Nächte lang. Immer

Cependant on s'est rendu compte aujourd'hui, même à Munich, la seconde patrie de l'école écossaise, que derrière les paysages de toiles d'araignées vaporeuses, derrière les «Boys» rêveurs de Glasgow, il se cachait souvent une fatale impuissance, qui serait déconcertante si l'on forçait une fois les «Boys» à exprimer en langage précis ce qu'ils habillent maintenant dans le charme des impressions sentimentales; car ce n'est pas seulement la complication des apparences qui rend l'expression concrète plus difficile, mais bien souvent aussi l'incapacité de formuler.

La pittoresque école hollandaise, quoiqu'elle fût armée d'une technique excellente, n'en périt pas moins à cause du même mépris de la forme, et les lois auxquelles elle ne sut point se soustraire longtemps, peuvent devenir dangereuses, aujourd'hui encore, à nos plus grands maîtres qui savent faire du manque de la ligne un art aussi raffiné que celui de Carrière. Balzac a écrit une nouvelle d'une psychologie très subtile — «Le chef d'œuvre inconnu» — dont le héros voulut peindre le meilleur tableau. Il ne devait être qu'un souffle, un parfum et un chuchotement et il demeurait toujours encore trop grossier, trop précis. Le peintre ne travaillait que de nuit et de longues nuits durant. Il couvrit

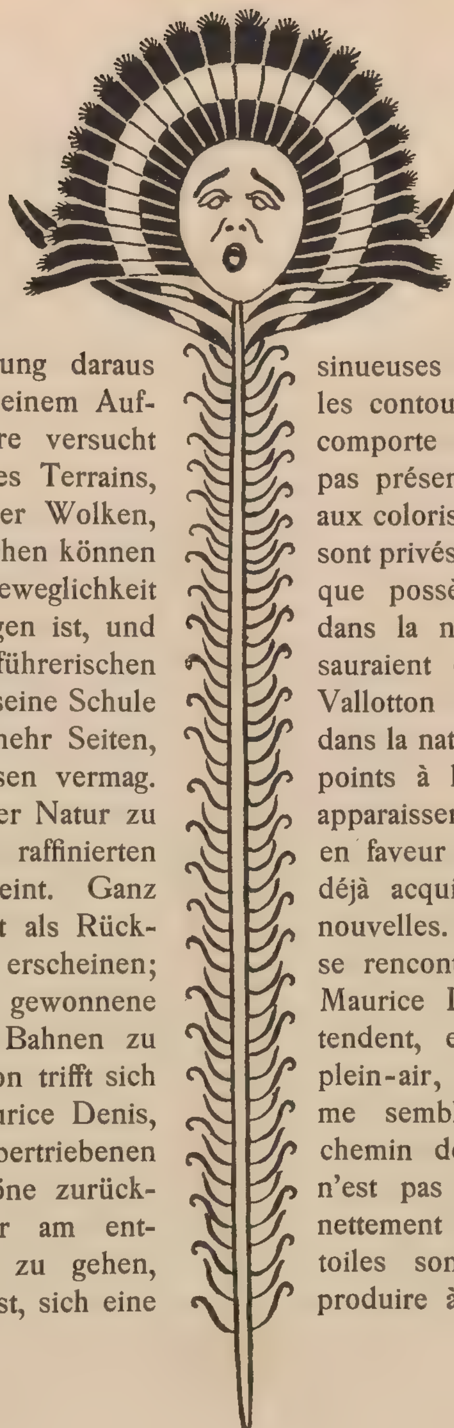
mehr Schatten deckte er über das Gemälde, immer mehr Schleier von zartester Farbe, hinter denen der Vorgang immer gespenstischer und schattenhafter wurde. Und eines Morgens war es fertig, und als die Neugierigen endlich vor das Bild gelassen wurden, fanden sie eine schwarze Fläche. — Die Geschichte braucht man nicht den Franzosen als abschreckendes Beispiel vorzuhalten, den Leuten des Plein-air, mit dem Sonnenspectrum als Malkasten. Aber man könnte leicht ein Pendant zu der Geschichte erfinden, von einem Maler, der so viel Licht und Farbe auf seine Leinwand häufte, dass er schliesslich sein Bild nicht mehr von seiner Palette zu unterscheiden vermochte.

Vallotton dient der Linie. Er liebt die Linie, nicht nur, weil er Zeichner ist; auch die wenigen Gemälde, die er bisher gemacht hat, sind getreue Niederschläge dieser Gesinnung. Man sieht ihnen an, dass sie ihrer Konturen wegen gemacht sind; die Farbe dient nur dem Zweck, die zeichnerischen Absichten zu vervollkommnen. Es giebt kleine, feine Landschaften von ihm, von denen man kaum glaubt, dass sie in Paris, in der Nähe der heute fast offiziellen Schule Monets, entstanden sind. Sie sind plastisch, wie die Landschaften Thomas, an den der Maler Vallotton zuweilen erinnert, freilich,



sa peinture d'ombres toujours plus nombreuses, la voilant des couleurs les plus tendres, derrière lesquelles le sujet devenait de plus en plus fantômal, de plus en plus nébuleux. Un beau matin, lorsque le tableau fut fini et que les curieux y eurent enfin accés, ils ne trouvérent devant eux qu'une surface noire. — Il est inutile de présenter ce récit comme un exemple qu'il ne faut pas suivre, à l'école française, aux partisans du plain-air qui ont le spectre solaire pour palette. Mais on pourrait facilement lui imaginer un pendant: ce serait l'histoire d'un peintre qui accumulerait sur une toile tant de lumière et de couleurs qu'il ne pourrait plus distinguer son tableau de sa palette.

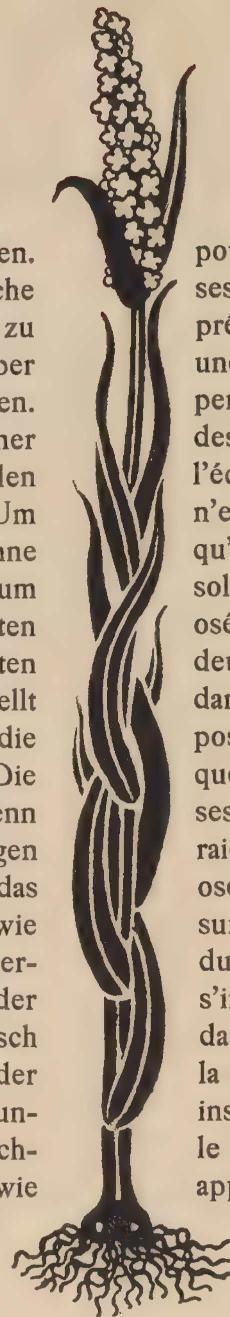
Vallotton est au service de la ligne: Il aime la ligne, et ce n'est pas seulement parce qu'il est dessinateur, les rares toiles qu'il a faites jusqu'à présent sont, elles aussi, de fidèles reflets de ce sentiment. On remarque sur elles qu'elles ont été peintes à cause de leurs contours; la couleur n'est qu'un moyen pour perfectionner les intentions du dessin. Il y a de lui de petits paysages très fins dont on croirait à peine qu'ils sont nés à Paris, à côté de l'école de Monet, presque officielle aujourd'hui. Ils sont plastiques comme les paysages de Hans Thoma. Il est tenté par les lignes



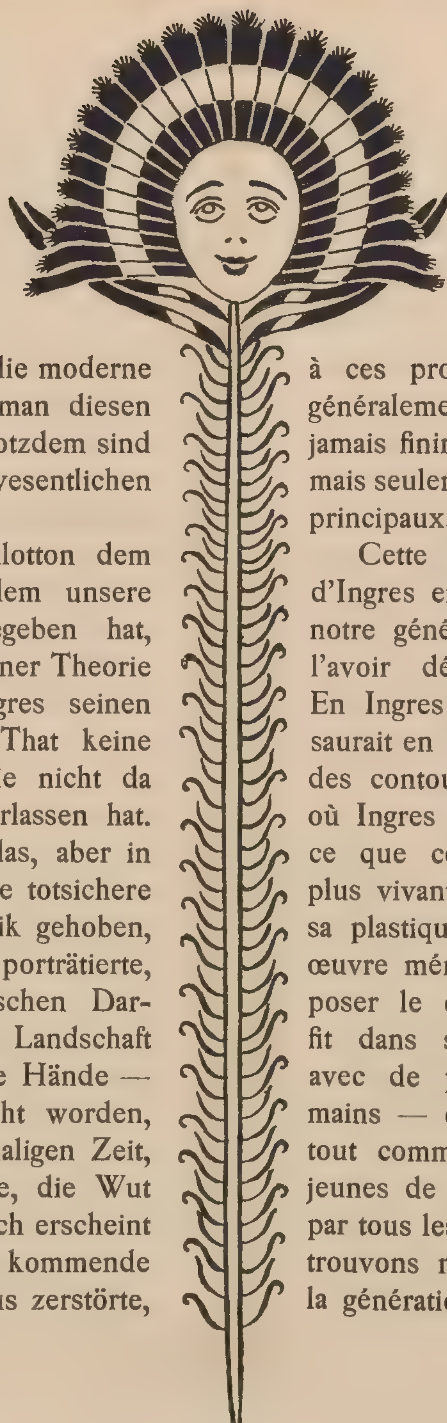
ohne dass man eine so enge Beziehung daraus folgern könnte, wie es O. Hansson in einem Aufsatze der «Zukunft» vom vorigen Jahre versucht hat. Ihn reizen die welligen Linien des Terrains, die Profile der Berge, die Umrisse der Wolken, kurz alles, was Linie enthält. Seine Flächen können dementsprechend nicht die ungeheure Beweglichkeit zeigen, die den modernen Koloristen eigen ist, und daher fehlen seinen Landschaften diese verführerischen Vibrationen des Lichtes, die Monet und seine Schule besitzen. Aber in der Natur stecken mehr Seiten, als irgend eine Schule der Welt zu fassen vermag. Vallotton sucht wieder einen Sinn in der Natur zu entdecken, er verbindet das, was den raffinierten Augen der Koloristen als Punkte erscheint. Ganz gewiss müssen diese Versuche zunächst als Rückschläge zu Gunsten des Primitiven erscheinen; aber ohne den Verzicht auf bereits gewonnene Teile sind in der Kunst selten neue Bahnen zu finden. — In dieser malerischen Reaktion trifft sich Vallotton mit den Jüngsten, den Maurice Denis, Vuillard und Bonnard, die von der übertriebenen Helligkeit des Plein-airs in intimere Töne zurückstreben. Aber Vallotton scheint mir am entschiedensten von ihnen seinen Weg zu gehen, wenn es ihm auch noch nicht gelungen ist, sich eine

sinueuses des terrains, les profils des montagnes, les contours des nuages, en un mot pas tout ce qui comporte des lignes. Ses surfaces ne peuvent donc pas présenter la prodigieuse mobilité qui est propre aux coloristes modernes, c'est pourquoi ses paysages sont privés de ces séduisantes vibrations de la lumière que possèdent Monet et son école. Mais il y a dans la nature plus de faces différentes que ne sauraient en concevoir toutes les écoles du monde. Vallotton cherche à découvrir un sens nouveau dans la nature, il lie ce qui se présente sous forme de points à l'œil raffiné du coloriste. Ces tentatives apparaissent certainement d'abord comme des réactions en faveur des primitifs; mais, sans renoncer aux buts déjà acquis, on trouve rarement en art des voies nouvelles. Dans cette réaction picturale Vallotton se rencontre avec les artistes les plus récents, les Maurice Denis, les Vuillard et les Bonnard qui tendent, en s'éloignant de la clarté exagérée du plein-air, vers des nuances plus intimes. Il me semble que parmi eux Vallotton suit son chemin de la façon la plus décisive, si même il n'est pas encore parvenu à se créer un coloris nettement défini et qui lui soit propre. Toutes ses toiles sont jusqu'à présent des essais pour faire produire à la surface de grands effets sans nuire

eigene, deutlich präcisierte, Koloristik zu schaffen. Alle seine Bilder bisher sind Versuche, die Fläche stark wirksam zu machen, ohne die Umrisse zu schädigen. Mit Vorliebe setzt er nackte Körper in seine Landschaft, mit haarscharfen Konturen. Es giebt mehrere Badescenen von ihm; eins seiner ersten Bilder war ein figurenreiches Bad mit den seltsamsten Posen und in unglaublichen Farben. Um den Körpern den Glanz des von der Sonne beschienenen Fleisches zu geben, den Renoir, zum Beispiel, spielend, aber nur mit Verlust aller festen Umrisse erreicht, fällt Vallotton auf die gewagtesten Experimente. Sein letztes Bild dieser Art stellt zwei nackte Frauen dar, die im Begriff sind, in die See zu steigen; die Herrin mit der Dienerin. Die Herrin ist von jener Vornehmheit, die, auch wenn die Kleidung gefallen ist, andauert. Ihre Bewegungen sind die zaghaften Zuckungen der Glieder gegen das kalte Wasser. Die Pose ist sehr gewagt, aber wie mit dem Messer scharf gegen den dunklen Hintergrund gezeichnet und trotz der gewollten Härte der Zeichnung von zwingender Anmut. Das Fleisch der Dame ist in leuchtendes Gelb getaucht, der proletarische Körper der Dienerin ist braun-rot, unscheinbar in der Farbe, plump in der Linie. Gleichzeitig hat er ein Männerbildnis gemacht, das wie



pour cela aux contours. Il met de préférence dans ses paysages des corps nus avec des délimitations précises. Il y a de lui plusieurs scènes de bains; une de ses premières toiles fut une piscine riche en personnages, avec les poses les plus singulières et des couleurs incroyables. Pour donner aux corps l'éclat de la chair éclairée par le soleil, ce qui n'est qu'un jeu pour Renoir par exemple, mais qu'il n'atteint qu'en sacrifiant tous les contours solides, Vallotton s'adonne aux tentatives les plus osées. Son dernier tableau dans ce genre représente deux femmes nues qui sont en train de descendre dans l'eau, la maitresse avec la servante. La maitresse possède cette distinction qui demeure même lorsque les vêtements sont quittés. Elle a dans ses mouvements l'hésitation des membres qui se raidissent contre l'eau froide. La pose est très osée, mais elle se profile, comme taillée au couteau, sur l'obscurité de l'arrière-plan, et, malgré la dureté voulue du dessin, elle est d'une grâce qui s'impose. La chair de la dame est trempée dans du jaune lumineux, le corps prolétaire de la servante est d'un rouge brun, aux couleurs insignifiantes, aux lignes lourdes. En même temps le peintre a exécuté un portrait d'homme qui apparaît comme modelé. On ne pourra pas faire



gemeisselt erscheint. Den Tadel gegen die moderne Malerei, dass sie nie fertig malt, wird man diesen Sachen nicht zu machen wagen. Und trotzdem sind sie nie kleinlich, nur scharf in ihren wesentlichen Umrissen.

Diese Plastik der Linie bringt Vallotton dem Zeichner Ingres nahe, dem Manne, dem unsere Generation den Ruhmestitel zurückgegeben hat, nachdem sie ihn von den Thorheiten seiner Theorie entkleidet hat. Vallotton sieht in Ingres seinen Lehrer, und man kann sich in der That keine Entwickelung des Umrisses denken, die nicht da einzusetzen versucht, wo sie Ingres verlassen hat. Schon gar nichts weiter zu geben als das, aber in einer verdaulichen Form, die wunderbare totsichere Plastik durch eine künstlerische Koloristik gehoben, ist eine dankenswerte That. Wie Ingres porträtierte, wie er zu seinen unsinnigen symbolischen Darstellungen den nackten Körper in die Landschaft setzte, seine Arme und vor allem solche Hände — das ist seit ihm nicht wieder so gemacht worden, und so wenig wir den Jungen der damaligen Zeit, denen er das Weiterkommen erschwerte, die Wut gegen ihn verdenken können, so begreiflich erscheint uns heute seine Erbitterung gegen die kommende Generation, die nicht nur den Klassicismus zerstörte,

à ces productions le reproche que l'on adresse généralement à la peinture moderne, celui de ne jamais finir, et pourtant elles ne sont pas mesquines, mais seulement strictement exactes dans leurs contours principaux.

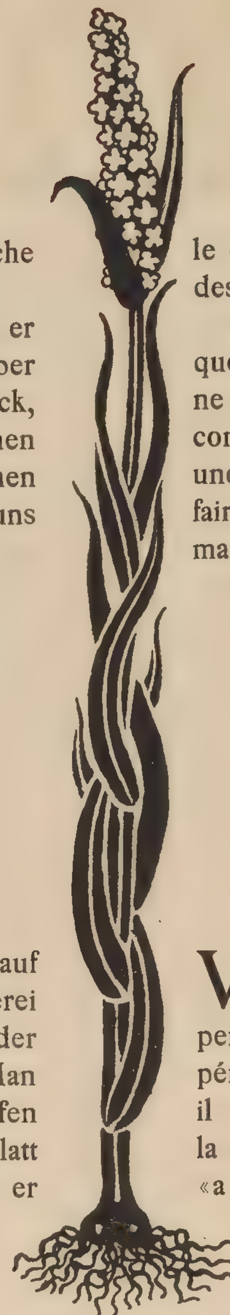
Cette plastique des lignes rapproche Vallotton d'Ingres en tant que dessinateur, de l'homme auquel notre génération a donné des titres glorieux, après l'avoir débarrassé des erreurs de ses théories. En Ingres Vallotton voit son maître, et l'on ne saurait en effet se figurer de développement de l'art des contours qui n'essayerait pas de reprendre là où Ingres s'est arrêté. Ne rien donner de plus que ce que celui-ci a donné, mais sous une forme plus vivante, en rehaussant par un coloris artistique sa plastique merveilleusement figée, serait déjà une œuvre méritoire. Faire des portraits comme Ingres, poser le corps nu dans le paysage, comme il le fit dans ses stupides compositions symboliques, avec de pareils bras et avant tout de pareilles mains — c'est ce qui n'a pas été refait depuis, et, tout comme nous ne pouvons pas reprocher aux jeunes de son époque, dont il enrayait l'avancement par tous les moyens, la haine qu'ils lui portaient, nous trouvons naturelle aujourd'hui son irritation contre la génération montante, qui détruisit non seulement

sondern auch höchst wertvolle positive künstlerische Werte auf lange Zeit verbannte.

Indem Vallotton auf Ingres zurückgeht, sucht er diese Elemente der Malerei zurückzuerobern. Aber er geht mit ihnen nicht in die Zeit Ingres' zurück, sondern sucht sie zu modernen Ausdrucksformen umzugiessen und sie zu Trägern der künstlerischen Empfindungen zu machen, die heute in uns lebendig sind.



Was Vallotton in der Malerei anstrebt, hat er auf bescheidenerem Niveau erreicht. Die Malerei ist seine letzte Phase; die Vorschule, in der er alles das fand, war ihm der Holzschnitt. Man kann sagen «war»; denn wenn wir auch hoffen dürfen, dass Vallotton noch manches neue Blatt in die Welt hinausschickt, schwerlich kann er

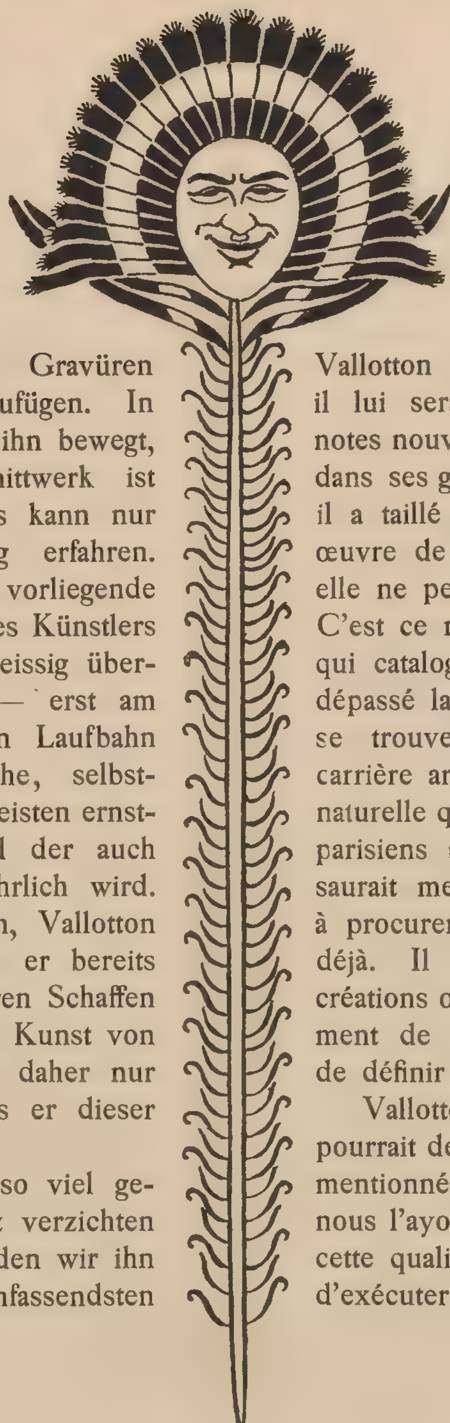


le classicisme, mais qui éloigna aussi pour longtemps des valeurs taristiques précieuses et positives.

En revenant à Ingres Vallotton cherche à reconquérir les mêmes éléments de la peinture. Mais il ne revient pas au temps d'Ingres, il cherche, au contraire, à refondre ces éléments pour leur donner une forme et une expression moderne, afin d'en faire les moteurs des sentiments artistiques qui maintenant s'agitent en nous.



Vallotton a atteint jusqu'à la perfection, quoique à un niveau plus modeste, ce à quoi il aspirait en peinture. La peinture est sa dernière phase; la période préparatoire, où il trouva tout ce que maintenant il voudrait reporter sur la peinture, a été pour lui la gravure sur bois. On peut dire que cette période «a été»; car, bien qu'il y ait lieu d'espérer que



seiner Art, wie sie sich in diesen Gravüren äussert, noch viele neue Noten hinzufügen. In mannigfaltigster Form hat er alles, was ihn bewegt, in Holz geschnitten, sein Holzschnittwerk ist künstlerisch vollkommen abgerundet, es kann nur noch eine numerische Vergrösserung erfahren. Aus diesem Grunde scheint auch die vorliegende Publikation berechtigt, die das Werk eines Künstlers zusammenfasst, der noch kaum die Dreissig überschritten hat und — wie wir hoffen — erst am Anfang einer glänzenden künstlerischen Laufbahn steht. Vallotton besitzt die natürliche, selbstverständliche Bescheidenheit, die den meisten ernsthaften Pariser Arbeitern eigen ist und der auch eine voreilige Anerkennung nicht gefährlich wird. Wir denken nicht daran, zu versuchen, Vallotton eine Anerkennung zu verschaffen, die er bereits besitzt. Er ist uns einer derjenigen, deren Schaffen auf die Weiterentwickelung der heutigen Kunst von gewissem Einfluss ist, und es ist uns daher nur daran gelegen, das zu bestimmen, was er dieser Bewegung hinzufügt.

Vallotton hat aus dem Holzschnitt so viel gemacht, dass er getrost auf den Ehrgeiz verzichten könnte, auch als Maler zu zählen, als den wir ihn eingeführt haben. Um darauf im umfassendsten

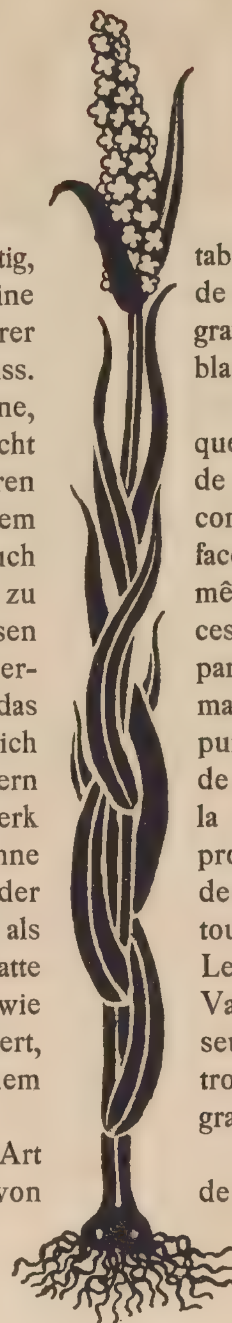
Vallotton livrera encore mainte planche au public, il lui sera difficile d'ajouter encore beaucoup de notes nouvelles à sa manière, telle qu'elle se manifeste dans ses gravures; sous les formes les plus multiples il a taillé dans le bois tout ce qui l'émouvait, son œuvre de graveur sur bois forme un tout complêt, elle ne peut que subir un agrandissement numérique. C'est ce motif qui semble justifier cette publication qui catalogue l'Oeuvre d'un artiste, ayant à peine dépassé la trentaine, et qui — nous l'espérons — ne se trouve qu'au commencement d'une brillante carrière artistique. Vallotton possède une modestie naturelle qui est propre à la plupart des travailleurs parisiens sérieux et qu'une notoriété précoce ne saurait mettre en danger. Nous ne songeons pas à procurer à l'artiste une approbation qu'il possède déjà. Il nous semble être un de ceux dont les créations ont une certaine influence sur le développement de l'art actuel et il nous importe davantage de définir ce qu'il ajoute à ce mouvement.

Vallotton a tant fait pour la gravure sur bois qu'il pourrait de gaîté de cœur renoncer à l'ambition d'être mentionné aussi en sa qualité de peintre, quoique nous l'ayons introduit comme tel. Pour avoir droit à cette qualité dans une large mesure il n'a pas besoin d'exécuter de toiles. Car, plus pittoresques que ses

Masse Anspruch zu erlangen, hatte er nicht nötig, Gemälde zu machen. Denn malerischer als seine Bilder, farbenreicher als die Werke viel berühmterer «Maler» sind diese Holzschnitte in Schwarz-Weiss.

Das ist ein Widerspruch im wörtlichen Sinne, wenn man meint, dass die malerische Wirkung nicht den Begriff des mehr oder wenigen Bunten entbehren könne. Wer dagegen von der Malerei vor allem belebte Flächen erwartet, der wird Vallotton, auch wenn er nur seine Holzschnitte gesehen hat, zu den Malern zählen. Fein ist der Humor in diesen Blättern, grandios zuweilen die Psychologie, überraschend Beobachtung und Treffsicherheit, aber das Beste in rein künstlerischem Sinne ist das persönlich Malerische, das darin steckt. Diese Blätter liefern den überzeugendsten Beweis, dass ein Kunstwerk starke dekorative Wirkungen äussern kann, ohne sich von jenem tiefen Realismus, den nicht jeder Schuster, wohl aber das künstlerische Auge als solchen begreift, zu entfernen. Der Realismus hatte schon vorher seine Meister; Vallotton hat ihn, wie wir sehen werden, nicht nur stofflich bereichert, seine grösste Bedeutung liegt darin, dass er in dem Realismus dekorative Werte gefunden hat.

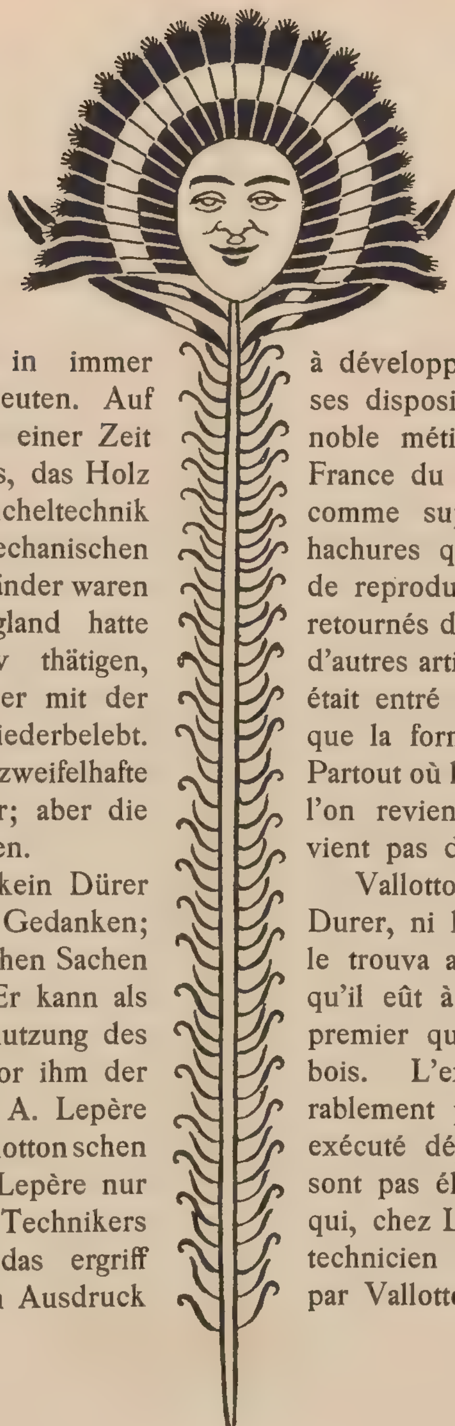
Sicher hat er unendlich viel dabei seiner Art des Holzschnitts zu verdanken, der ihn halb von



tableaux, plus riches en couleurs que les œuvres de bien des «peintres», plus finis que toutes les gravures en hachures nous apparaissent ces bois en blanc et noir.

C'est là littéralement un paradoxe si l'on croit que l'effet pictural ne peut pas se passer de l'idée de ce qui est plus ou moins bariolé. Celui qui, au contraire, attend de la peinture avant tout des surfaces vivantes, comptera Vallotton parmi les peintres, même s'il n'a vu que ses gravures sur bois. Dans ces planches l'humour es subtile, la psychologie parfois grandiose, la sureté de l'observation surprenante, mais ce qu'il y a de meilleur, au point de vue purement artistique, c'est ce qu'elles contiennent de particulièrement pictural. Ces planches donnent la preuve la plus évidente qu'une œuvre d'art peut produire des effets décoratifs intenses sans s'éloigner de ce réalisme profond que, si ce n'est le vulgaire, tout œil artistique du moins conçoit comme tel. Le réalisme avait ses maîtres déjà précédemment; Vallotton, ainsi que nous le verrons plus tard, l'a non seulement enrichi matériellement, mais il y a encore trouvé des valeurs décoratives, et c'est là son plus grand mérite.

Il est certain qu'il doit beaucoup au procédé de la gravure sur bois qui le poussa naturellement



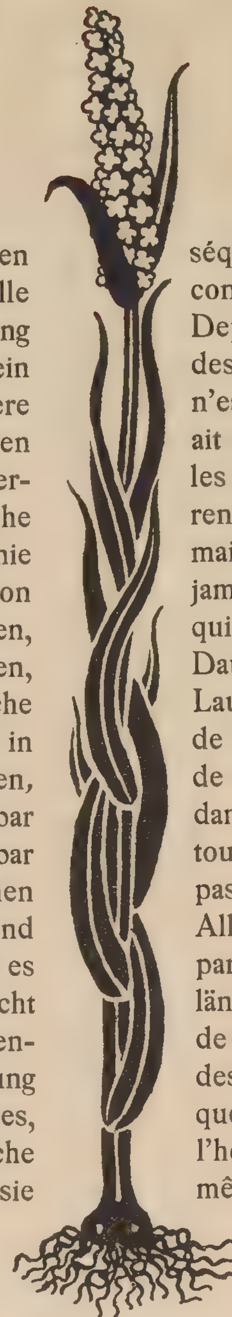
selbst darauf brachte, seine Anlagen in immer reicherem Masse für diese Technik auszubeuten. Auf diese edle Kunst der Alten ging er in einer Zeit zurück, da man, in Frankreich wenigstens, das Holz nur als Träger der unglückseligen Stricheltechnik kannte, die den Uebergang zu den mechanischen Reproduktionsverfahren bildet. Andere Länder waren schon früher darauf gefallen. In England hatte Morris mit vielen anderen, dekorativ thätigen, Künstlern diesen Weg eingeschlagen, aber mit der Form auch den Geist der Alten wiederbelebt. Ueberall, wo der Archaismus seine zweifelhafte Blüte treibt, kehrt auch das Holz wieder; aber die Freude darüber kommt nicht vom Herzen.

Vallotton nahm nichts als das Holz; kein Dürer und kein Italiener brachten ihn auf den Gedanken; er fand es geeignet, die höchst persönlichen Sachen auszudrücken, die er zu sagen hatte. Er kann als der erste gelten, der diese moderne Ausnutzung des Holzes versucht hat. Wohl hat schon vor ihm der wesentlich ältere, tüchtige Holzschneider A. Lepère einige Platten, die im Princip den Vallottonschen nicht fern stehen, gefertigt; aber was bei Lepère nur der experimentelle Versuch des reinen Technikers war, der alsbald aufgegeben wurde, das ergriff Vallotton als typischen und folgerichtigen Ausdruck

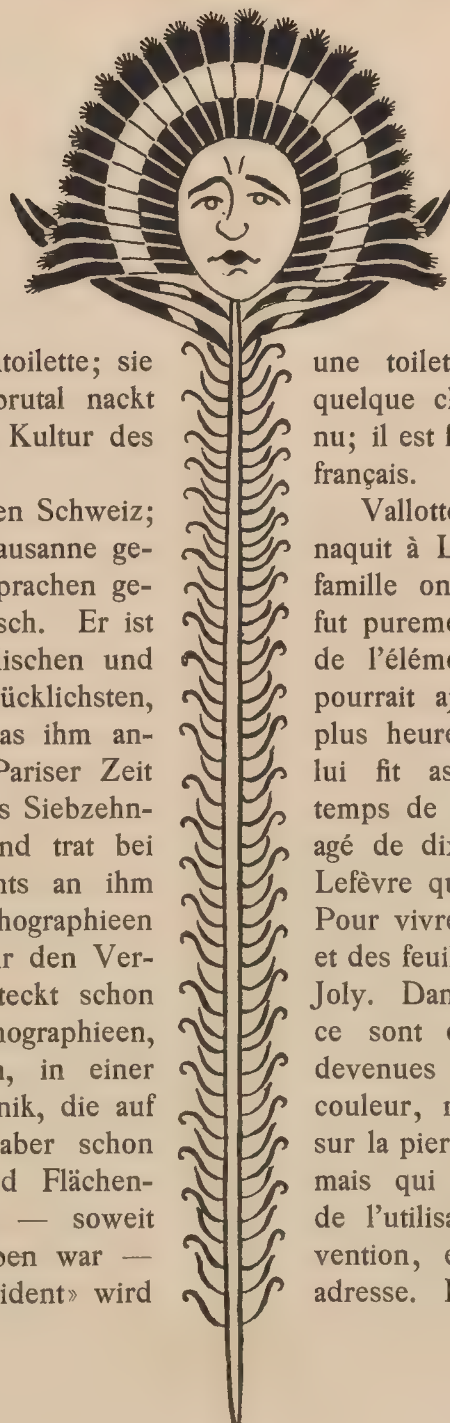
à développer, en une mesure toujours plus large, ses dispositions pour la technique. Il revint à ce noble métier des anciens, en une époque où, en France du moins, on ne connaissait plus le bois que comme support de cette malheureuse gravure en hachures qui forme la transition vers les procédés de reproduction mécanique. D'autres pays y étaient retournés déjà plus tôt. En Angleterre, avec beaucoup d'autres artistes préoccupés de la décoration, Morris était entré dans cette voie, mais, en même temps que la forme, il faisait revivre l'esprit des anciens. Partout où l'archaïsme fait éclore sa floraison douteuse, l'on revient au bois, mais la joie qu'il cause ne vient pas du cœur.

Vallotton ne fit que se servir du bois; ni Durer, ni les Italiens ne lui en donnèrent l'idée, il le trouva apte à exprimer les choses personnelles qu'il eût à dire. Il peut être considéré comme le premier qui ait tenté cette utilisation moderne du bois. L'excellent graveur A. Lepère, considérablement plus âgé que Vallotton, avait, il est vrai, exécuté déjà quelque planches qui, en principe, ne sont pas éloignées de celles de Vallotton; mais ce qui, chez Lepère, n'était que l'essai expérimental du technicien pur, essai abandonné aussitôt, fut saisi par Vallotton, comme l'expression typique et con-

seiner Art. Damit setzte er sich mit der französischen Ueberlieferung in den schärfsten Gegensatz. Alle französischen Zeichner vor ihm seit der Erfindung der Lithographie waren Steinzeichner. Es ist kein Zufall, dass diese deutsche Erfindung bis auf unsere Tage lediglich von den Franzosen ausgebeutet worden ist. Der Stein eignet sich vortrefflich zur Wiedergabe dieser Zeichnung, die halb Linie, halb Fläche ist, immer aber mehr dem Maler gehört und sich nie durch den reinen Strich wiedergeben lässt. Von Monnier, der die Reihe der grossen Karikaturisten, der Daumier und Gavarni, eröffnet, angefangen, bis zu Forain und Lautrec hat sich der französische Esprit am liebsten der Kreide bedient; sie ist in der That das rechte Element dieses kapriciösen, flatternden und flackernden Stils, der so wunderbar tief ins Leben hineinschaut und dabei scheinbar oberflächlich bleibt. Eine Zeichnung im deutschen Sinne, wie sie in den Strichkünstlern Busch und Oberländer am glänzendsten vertreten ist, giebt es in Frankreich nicht, und darin liegt ein nicht unwesentliches Merkmal der enormen Verschiedenheit der beiden Kulturen. Die deutsche Zeichnung hat immer etwas Knabenhaftes, etwas Kindliches, das aber deutlich den Mann verrät; die französische ist immer kompliziert, raffiniert, selbst da, wo sie



séquente de sa manière. Il se mettait ainsi en contradiction complête avec la tradition française. Depuis l'invention de la lithographie tous les dessinateurs, avant lui, dessinaient sur la pierre. Ce n'est pas un hasard que cette invention allemande ait été développée jusqu'à nos jours seulement par les Français. La pierre se prête excellement à rendre ce dessin qui est moitié ligne, moitié tache, mais qui appartient plutôt au peintre et ne se laisse jamais rendre par le trait. A commencer par Monnier qui ouvre la série des grands caricaturistes, des Daumier et des Gavarni, jusqu'à Forain et Toulouse-Lautrec, l'esprit français s'est de préférence servi de la craie; la craie est en effet le véritable élément de ce style capricieux, flottant et étincellant qui jette dans la vie un regard si merveilleusement profond, tout en restant superficiel en apparence. Il n'existe pas en France de dessin comme on l'entend en Allemagne, tel qu'il est le plus brillamment représenté par des artistes du trait comme Busch et Oberländer, et c'est là un indice, non sans importance, de l'énorme, différence des deux cultures. Le dessin allemand a toujours quelque chose du gamin, quelque chose d'enfantin, mais qui trahit distinctement l'homme, le dessin français est toujours raffiné, même quand il s'abandonne simplement, comme



sich ganz einfach giebt, wie eine Frauentoilette; sie hat immer etwas an, auch da, wo sie brutal nackt erscheint; sie ist feminin wie die ganze Kultur des französischen Volkes.

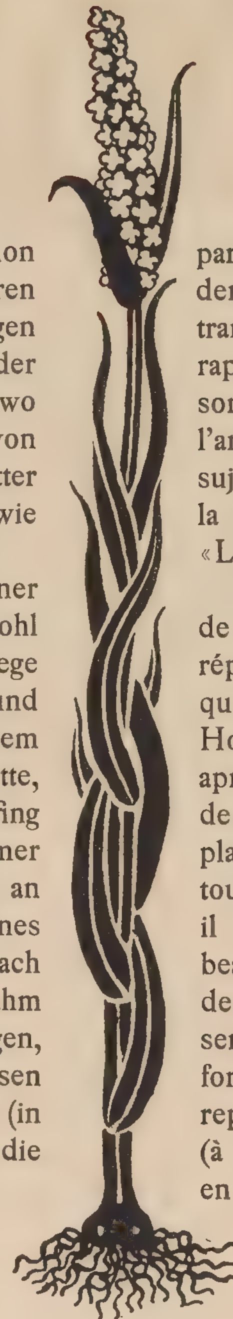
Vallotton stammt aus der französischen Schweiz; er wurde am 28. Dezember 1865 in Lausanne geboren. In der Familie werden beide Sprachen gesprochen, seine Erziehung war französisch. Er ist eine merkwürdige Verquickung des gallischen und germanischen Elementes; eine der glücklichsten, kann man hinzufügen. Das Fremde, das ihm anhaftet, machte ihm in seiner ersten Pariser Zeit Schwierigkeiten in Hülle und Fülle. Als Siebzehnjähriger hielt er 1882 seinen Einzug und trat bei Lefèvre ein, der glücklicherweise nichts an ihm verdarb. Um zu leben, machte er Lithographieen für Zeitungen, Witzblätter, die besten für den Verleger Joly. In manchen von ihnen steckt schon der Künstler; es sind verunglückte Lithographieen, die gute Holzschnitte geworden wären, in einer Farbe, schwarz auf weiss, in einer Technik, die auf dem Stein unbeholfen, ja roh wirkt, aber schon alle Eigenheiten der Linienführung und Flächenbenutzung verrät. Auch die Erfindung — soweit sie nicht vom Auftraggeber vorgeschrieben war — ist noch roh und ungeschickt. In «L'accident» wird

une toilette féminine; il est toujours revêtu de quelque chose, même lorsqu'il apparait brutalement nu; il est féminin comme toute la culture du peuple français.

Vallotton est originaire de la Suisse française; il naquit à Lausanne le 28 décembre 1865. Dans sa famille on parlait les deux langues, son éducation fut purement française. Il est un singulier amalgame de l'élément latin et de l'élément germanique; on pourrait ajouter que c'est là un des mélanges les plus heureux. Ce qu'il a d'adhérences étrangères lui fit assez des difficultés dans les premiers temps de son arrivée à Paris. Il y vint en 1882, agé de dix-sept ans et entra dans l'atelier de Jules Lefèvre qui heureusement ne gâta rien de sont talent. Pour vivre il fit des lithographies pour des journaux et des feuilles satiriques, les meilleurs pour l'éditeur Joly. Dans quelques-unes déjà on retrouve l'artiste; ce sont des lithographies manquées qui seraient devenues de bonnes gravures sur bois; en une couleur, noir sur blanc, dans une technique qui, sur la pierre, fait un effet maladroit, grossier même, mais qui révèle déjà tous les traits caractéristiques de l'utilisation de la ligne et de la surface. L'invention, elle aussi est encore sans délicatesse, ni adresse. Dans «L'accident» une femme est écrasée

ein Weib auf der Strasse überfahren; hier schon — auch in »Le dernier berceau« und in anderen Lithographieen — sind die blitzschnellen, zufälligen Veränderungen der Strasse, des Gewühls der Menge etc. gut getroffen, und man merkt schon, wo der Künstler hinaus will. Stofflich, abgesehen von der Qualität, rangieren die meisten dieser Blätter unter die Art seiner späteren Holzschnitte wie «La Foule à Paris» etc.

Zwischendurch fand er Unterkunft in einer jener mysteriösen Verbesserungsanstalten für alte — wohl auch altersbedürftige — Gemälde. Auf diesem Wege lernte er die Alten kennen; Dürer, Holbein und Rembrandt wurden seine Lieblinge. Und nachdem er am Tage alte Schinken zusammengeflickt hatte, setzte er sich abends hin bei der Lampe und fing an, zu seinem Vergnügen zu arbeiten. Immer suchte er das Malerische in der Kunst, aber an die Malerei selbst traute er sich nicht. Eines Tages fielen ihm ein paar Photographieen nach Rembrandt'schen Portraits in die Hände. Er nahm sie und machte nach ihnen zwei Radierungen, die sich als tüchtige Reproduktionen sehen lassen können — ohne dass er jemals die Originale (in London und Cassel) vor Augen hatte — und die 1889 Goupil herausgab.

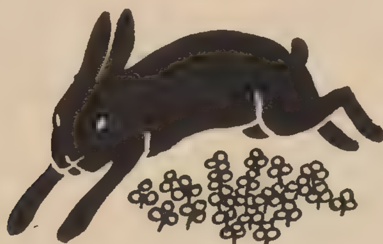


par une voiture; là déjà, comme aussi dans «Le dernier berceau» et dans d'autres lithographies, les transformations de la rue, amenées par le hasard et rapides comme l'eclair, le grouillement de la foule etc. sont parfaitement réussis et l'on remarque déjà où l'artiste veut en venir. En ne considérant que leur sujet il faut ranger la plupart de ces planches dans la catégorie des bois qu'il donna plus tard, comme «La Foule à Paris» etc.

Pendant ce temps il trouva à se caser dans un de ces mystérieux ateliers de correction et de réparation de tableaux anciens. C'est par ce moyen qu'il fit connaissance des peintres anciens. Durer, Holbein et Rembrandt devinrent ses favorits. Et après avoir travaillé pendant la journée au rapieçage de vieilles croûtes, il commença à travailler pour son plaisir, le soir à la clarté de la lampe. Il chercha toujours ce qu'il y avait de pictural dans l'art, mais il n'osa pas aborder la peinture elle-même. Un beau jour quelques photographies d'après des portraits de Rembrandt lui tombèrent entre les mains. Il s'en servit comme modèles pour éxécuter deux eaux-fortes, qui peuvent faire figure comme d'excellentes reproductions — sans qu'il ait jamais vu les originaux (à Londres et à Cassel) — et que Goupil édita en 1889.



Freilich würde kein Mensch in ihnen den Künstler vermuten, der sich wenige Jahre später zu eigenen Werken entschloss, die wenig mit Rembrandt zu thun haben.



Von dem «Kopf einer alten Frau» abgesehen, der noch ganz den unsicheren, unfertigen Eindruck einer Schülerarbeit macht, war Vallottons erster Schnitt das Portrait Verlaines. Auch bei diesem Blatt, das ihn einem kleinen Kreise bekannt machte, ist natürlicherweise noch nicht von seinem Können die Rede, aber es zeigt schon deutlich die Absichten des Künstlers.

Vallotton's Portraits sind nicht geeignet, die bekannte Stelle oberhalb des traulichen Kanapees in der guten Stube sentimentaler Bourgeois zu schmücken. Die nimbuswebende Anhängerschaft der Männer, die Vallotton verewigt hat, wird zum grössten Teil in

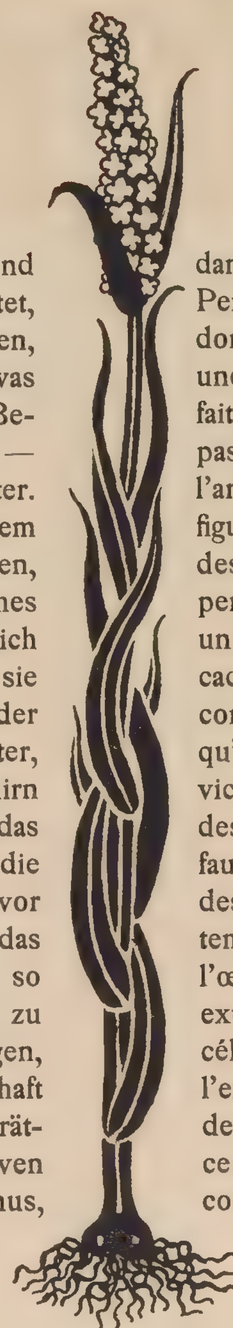
Il est vrai que personne ne devinera en elles l'artiste qui, peu d'années après, se décida à entreprendre des œuvres personnelles qui n'ont que très peu de rapports avec Rembrandt.



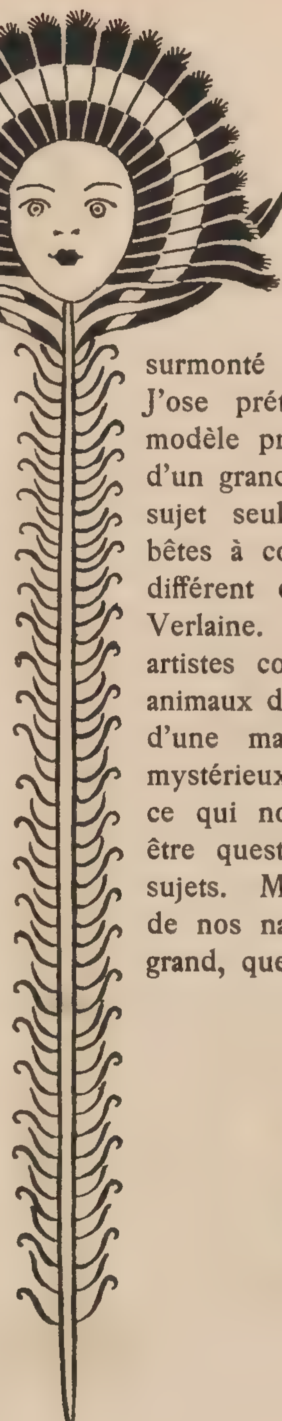
Abstraction faite d'une «tête de vieille femme» qui donne encore tout à fait l'impression inachevée d'un travail d'élève, la première gravure sur bois de Vallotton fut son portrait de Verlaine. Pour cette planche, elle aussi, il ne peut naturellement pas encore être question d'un métier accompli, mais elle montre déjà distinctement les intentions de l'artiste.

Les portraits de Vallotton ne se prêtent pas à orner la place désignée au-dessus du divan familier, dans les salons de la bourgeoisie sentimentale. Les admirateurs, qui tressent des couronnes aux hommes que Vallotton a immortalisés, ne verront généralement

seinen Portraits freche Karikaturen erblicken. Und doch ist es eine sehr ernsthafte Pietät, die ihn leitet, und was er macht, sind keineswegs Karikaturen, wenn man darunter nicht etwa das versteht, was jeder Portraitkunst zu Grunde liegen sollte. Besondere Menschen haben besondere Gesichter — Vallotton fügt hinzu, sie haben malerische Gesichter. Zuweilen erlaubt sich die Natur den Witz, einem dummen Menschen eine gescheidte Larve zu geben, nie vermag sie das Genie durch ein gewöhnliches Antlitz zu verdecken. So gut wie die Hand sich der Form des Werkzeugs anschmiegt, das sie täglich handhabt, so gut prägen sich in der Physiognomie die Spuren der Leiden, der Laster, der Anstrengungen aus, die auf das Gehirn zurückgehen. Freilich muss man sich über das Gewöhnliche und das Besondere, Begriffe, die sich im Fluss der Zeiten ändern, einigen und vor allem zu sehen verstehen, das Auge haben, das «auffallend unscheinbare Aeussere», von dem so manche Biographieen berühmter Leute handeln, zu durchdringen. Nun wäre es lächerlich, zu verlangen, dass zum Porträt eines Künstlers die Bekanntschaft mit seiner Wirksamkeit gehört; die frühere Porträtkunst des Jahrhunderts leistete in dieser konstruktiven Methode manches Ungeheuerliche; der Naturalismus,



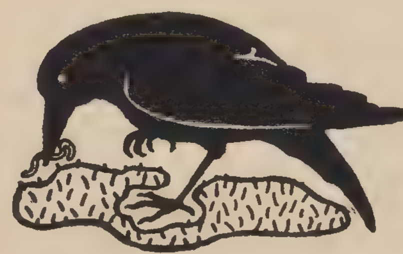
dans ses portraits que d'impertinentes carricatures. Personne ne sera entièrement satisfait de la façon dont Vallotton l'aura interprété. Et c'est pourtant une piété très flatteuse qui le guide, et ce qu'il fait n'est nullement de la carricature, si l'on n'entend pas par là ce qui devrait toujours former la base de l'art du portrait. Des hommes particuliers ont des figures particulières — Vallotton ajoute qu'ils ont des figures picturales. Quelquefois la nature se permet la plaisanterie de donner à un homme bête un masque intelligent, mais elle n'est pas capable de cacher le génie sous un visage ordinaire. Tout comme la main s'assimile la forme des instruments qu'elle manie quotidiennement, les souffrances, les vices, les efforts qui reviennent au cerveau laissent des traces sur la physionomie. Il est vrai qu'il faut se mettre d'accord sur le général et le particulier des notions qui se transforment au cours des temps, et avant tout essayer de comprendre et avoir l'œil ouvert, pour pénétrer l'insignifiante apparence extérieure dont parlent tant de biographes d'hommes célèbres. Il serait cependant ridicule d'exiger pour l'exécution du portrait d'un artiste, la connaissance de ses productions. L'art du portrait a produit, durant ce siècle, des choses monstrueuses dans cette méthode constructive. Mais le naturalisme que nous avons



den wir überstanden haben, hat uns aber der entgegengesetzten Seite allzunahe gebracht. Ich wage zu behaupten, dass zwischen dem Rindvieh, dem Lieblingsmodell der naturalistischen Maler, und dem Kopf eines grossen Menschen mehr als nur ein stofflicher Unterschied besteht, dass es eine andere Kunst ist, die dem Rindvieh in der Art dieser Maler gerecht wird, eine andere, die Verlaine wiederzugeben versteht. Ebenso gern gebe ich zu, dass Leute wie Goya und Manet Tiere so enorm begriffen, all das Mysteriöse, was uns von ihnen scheidet und mit ihnen verbindet, so treffend festgehalten haben, dass bei ihnen von stofflichen Differenzen keine Rede mehr war. Nur ist von der Tierwelt Goyas bis zu dem Rindvieh unserer Naturalisten ein mindestens ebenso grosser Schritt wie von einem wirklichen Ochsen zu einem Genie.



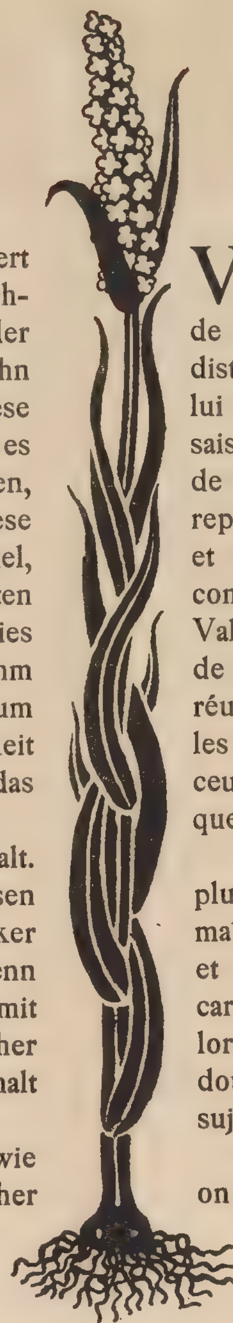
surmonté nous a fait tomber dans le travers opposé. J'ose prétendre qu'entre une bête à cornes, le modèle préféré des peintres naturalistes, et la tête d'un grand homme il y a plus qu'une différence de sujet seulement, que l'art qui rend justice aux bêtes à cornes, à la manière de ces peintres, est différent de celui qui sait reproduire la tête de Verlaine. J'accorde tout aussi volontiers que des artistes comme Goya et Manet aient compris les animaux d'une façon tellement prodigieuse, en fixant d'une manière si saisissante ce qu'il y a de mystérieux, dans ce qui nous en sépare et dans ce qui nous lie avec eux, qu'il ne pouvait plus être question chez ces artistes des différences de sujets. Mais, du monde animal de Goya au bétail de nos naturalistes, il y a un pas au moins aussi grand, que d'un bœuf véritable à un génie.



Vallotton ist ganz unlitterarisch, er portraitiert nur das, was er sieht, und die Eigentümlichkeiten seiner Köpfe, die uns als Merkmale der Individualität jener Leute erscheinen, sind für ihn lediglich malerische Begriffe. Nur weiss er diese malerischen Linien wirklich zu fassen. Ihm gilt es nicht, das Gesicht eines Menschen wiederzugeben, sondern die Grundlinien dieses Gesichtes, und diese erscheinen uns dann als eine vollkommene Formel, aus der wir uns da, wo Vallotton am glücklichsten ist, das ganze Wesen des Menschen, dem dies Gesicht gehört, ableiten können; da, wo es ihm weniger umfassend gelungen ist, werden uns zum mindesten ganz spezifische Züge der Persönlichkeit gegeben, die uns zuweilen mehr noch als das Gesammtbild interessieren.

Den knappsten Ausdruck für den grössten Inhalt. Wenn das Karikatur ist, so ist alle Kunst der Grossen Karikatur, und der Lyriker Goethe und der Musiker Beethoven sind nichts als Karikaturisten; denn nur da sind sie wahrhaft Götter, wo sie sich mit zwei Zeilen, mit einem halben Dutzend einfacher Töne begnügen, um einen unübersehbaren Inhalt auszudrücken.

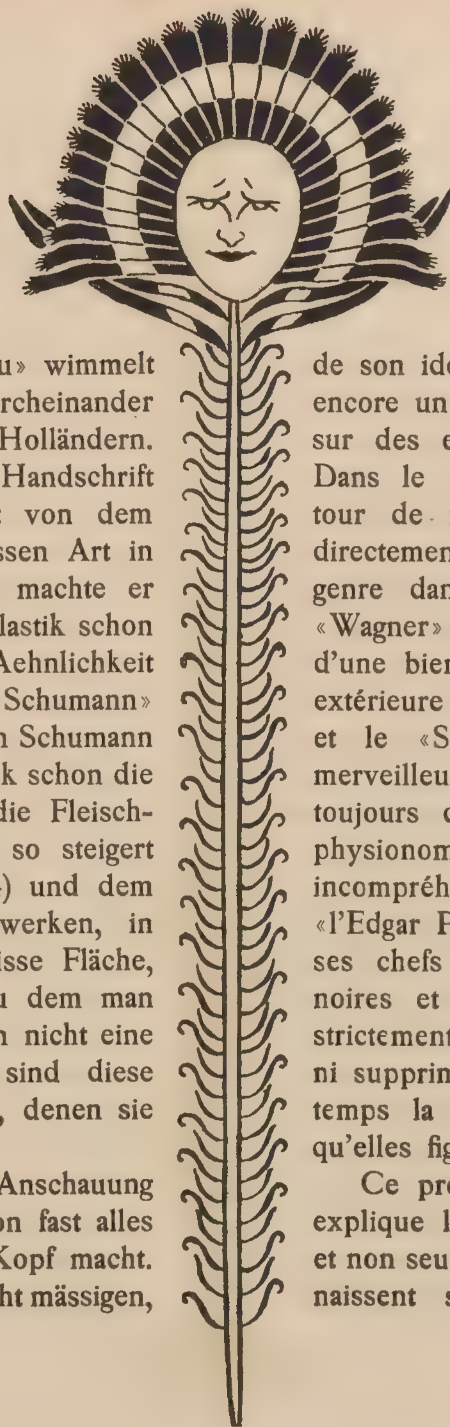
Man kann bei Vallotton's Portraits verfolgen, wie er mit jedem neuen Schritt seinem Ideal näher



Vallotton est tout à fait sans littérature, il ne portraiture que ce qu'il voit, et les originalités de ses têtes qui nous apparaissent comme des signes distinctifs de l'individualité de ses modèles sont pour lui surtout des conceptions picturales. Mais il sait saisir ces lignes caractéristiques. Il lui importe peu de rendre le visage d'un homme, mais il tient à reproduire les lignes fondamentales de ce visage, et celles-ci nous apparaissent comme une formule complète, d'où nous pouvons déduire, partout où Vallotton réussit le mieux, toute la manière d'être de l'homme à qui appartient ce visage; là où il a réussi moins complètement, il nous donne du moins les traits les plus essentiels de la personnalité, et ceux-ci nous intéressent souvent davantage encore que la figure d'ensemble.

L'expression la plus menue, pour la teneur la plus large. Si c'est là de la caricature, tout l'art des maîtres est de la caricature, et le lyrique Goethe et le musicien Beethoven ne sont que des caricaturistes; car il ne sont vraiment des dieux que lorsqu'ils se contentent de deux lignes, d'une demi-douzaine de tons très simples pour exprimer un sujet démesuré.

En suivant la série des portraits de Vallotton, on remarque qu'à chaque pas il se rapproche davantage



kommt. In dem «Kopf der alten Frau» wimmelt es noch von Strichen; alles geht durcheinander wie auf Radierungen nach alten Holländern. Im «Verlaine» (1891) ist bereits eine Handschrift erkennbar, die sich nicht mehr direct von dem Vorbild beeinflussen lässt, sondern dessen Art in ihre Eigentümlichkeit überträgt. Darauf machte er «Wagner» und «Berlioz»; hier ist die Plastik schon um vieles einfacher, die äusserliche Aehnlichkeit überrascht. Bei «Beaudelaire» (1892) und «Schumann» (1893), vor allem bei dem wundervollen Schumann trifft die immer mehr vereinfachte Technik schon die allerfeinsten Seiten der Physiognomie, die Fleischbehandlung scheint unbegreiflich. Und so steigert es sich fort bis zu «Edgar Poë» (1894) und dem «Dostojewski» (1895), seinen Meisterwerken, in denen nichts ist wie schwarze und weisse Fläche, ein mit dem Haar abwogenes Mass, zu dem man nicht ein Atom hinzuthun, von dem man nicht eine Nuance wegnehmen kann. Zugleich sind diese Köpfe die tiefste Psychologie der Leute, denen sie gehören.

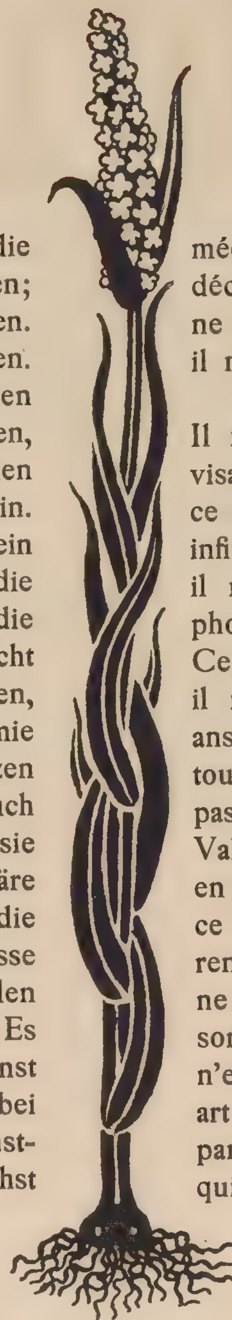
Aus dieser höchst subjektiven Art der Anschauung erklärt sich der Umstand, dass Vallotton fast alles — nicht nur die Portraits — aus dem Kopf macht. Seine ganzen Portraits sind nach häufig recht mässigen,

de son idéal. Dans la «tête de vieille femme» c'est encore un fouillis de traits, où tout se mêle comme sur des eaux-fortes d'après de vieux Hollandais. Dans le «Verlaine» on peut déjà reconnaître un tour de main qui ne se laisse plus influencer directement par le modèle, et qui transpose son genre dans son originalité. Puis il exécuta son «Wagner» et son «Berlioz»; la plastique y est déjà d'une bien plus grande simplicité, la ressemblance extérieure surprend. Dans le «Beaudelaire» (1892) et le «Schumann» (1893), avant tout dans ce merveilleux Schumann, la technique simplifiée saisit toujours davantage les côtés les plus fins de la physionomie; la façon dont la chair est traitée paraît incompréhensible. Et cela va en augmentant jusqu'à «l'Edgar Poë» (1894) et le «Dostoiewski» (1895), ses chefs d'œuvre, où il n'y a que des surfaces noires et blanches, en des dimensions mesurées strictement, où l'on ne pourrait ni ajouter un atôme ni supprimer une nuance. Ces têtes sont en même temps la psychologie la plus profonde des êtres qu'elles figurent.

Ce procédé de conception, des plus subjectifs, explique le fait que Vallotton fait presque tout — et non seulement les portraits — de tête. Ses portraits naissent souvent de petites photographies très

kleinen Photographieen entstanden. Er braucht die Natur nur, um seine Formel in ihr zu entdecken; hat er die, so kann ihn das Modell nur noch stören. Findet er sie nicht, so ist dem Medium nicht zu helfen.

Das kann natürlich nicht ausbleiben. Leuten mit Allerweltsgesichtern ist bei Leibe nicht zu raten, sich dieser Modellierung zu unterwerfen; denen wird die Photo unendlich schmeichelhafter sein. Denn es genügt vor diesem Negativ nicht, ein interessantes Gesicht zu machen, wenn es nicht die Natur so geschaffen hat. Dies Negativ hat die Fähigkeit, summarisch zu erfassen, es giebt nicht das Gesicht eines Tages, sondern von 10 Jahren, oder den idealen Durchschnitt der Physiognomie eines ganzen Menschenlebens. Wer im ganzen Leben kein Gesicht gehabt hat, dem kann auch Vallotton keins machen. Seine Kunst, soweit sie glücklich ist, fängt erst da an, wo das Vulgäre aufhört; sie ist wie ein Spiegel, der nur die Differenzierungen giebt; die gewöhnlichen Umrisse erscheinen gar nicht, die ungewöhnlichen werden mit grösster Empfindlichkeit zurückgeworfen. Es ist schliesslich nichts anderes, als was jede Kunst in ihrer Art sein sollte. Das Besondere bei Vallotton beruht darin, dass er es in einer Kunstepoche, die durch das Addieren, durch möglichst



médiocres. Il n'a besoin de la nature que pour y découvrir sa formule; dès qu'il la tient son modèle ne peut plus que le gêner. S'il ne la trouve pas il n'y a pas moyen de sauver le médium.

Cela ne peut naturellement pas manquer d'arriver. Il faut déconseiller à toute force aux personnes à visage ordinaire et quotidien de se soumettre à ce genre de modelage; la photographie leur sera infiniment plus flatteuse. Car devant ce négatif il ne suffit pas de faire une figure intéressante à photographier, si la nature ne l'a pas créée ainsi. Ce négatif a la faculté de saisir d'une façon sommaire, il ne donne pas le visage d'un jour, mais de dix ans, ou bien la synthèse de la physionomie de toute une vie humaine. Ceux dont le visage n'a pas eu d'expression durant toute leur vie, à ceux-là Vallotton même ne peut pas en donner. Son art, en tant qu'il réussit, ne commence que là où cesse ce qui est vulgaire; il est comme un miroir qui ne rend que les différenciations; les contours habituels ne paraissent même pas, ceux qui sont exceptionnels sont reflétés avec la plus grande sensibilité. Ce n'est, en définitif, pas autre chose que ce que chaque art devrait être à sa manière. Ce qu'il y a de particulier chez Vallotton, c'est que, dans une période qui a grandi par l'addition, par une accumulation

raffinierte Häufung aller Mittel gross geworden ist, mit dem Subtrahieren hält und dass sich seine Faktoren nicht aus den Resten primitiver Künste, sondern aus Werten seiner Zeit zusammengliedern.



Die Psychologie, die aus diesen Zeichen herausspringt, hat etwas von dem Schwarz, in das diese Blätter getaucht sind; es ist ein leuchtendes Schwarz, auf dem sich blendend scharf die Vorgänge abheben; keine Phrase, keine Sentimentalität, — Thatsachen.

Vallottons «Verlaine» ist nicht der reuige Sünder, den Carrière in seiner schönen Lithographie jüngst beschrieben hat, der Sünder, der nach schweren Leiden Einkehr hält und in den Schoss der Kirche zurückkehrt; nicht der «Verlaine» der Bohème, den Zorn radiert hat, der alte Racker, der den Absynth

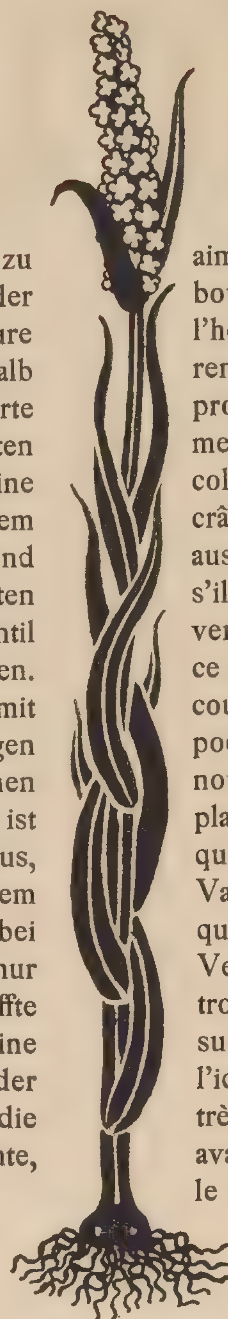
aussi raffinée que possible de tous les moyens artistiques, il s'en tienne à la soustraction et que ses facteurs se composent, non des restes d'arts primitifs, mais de valeurs propres à son temps.



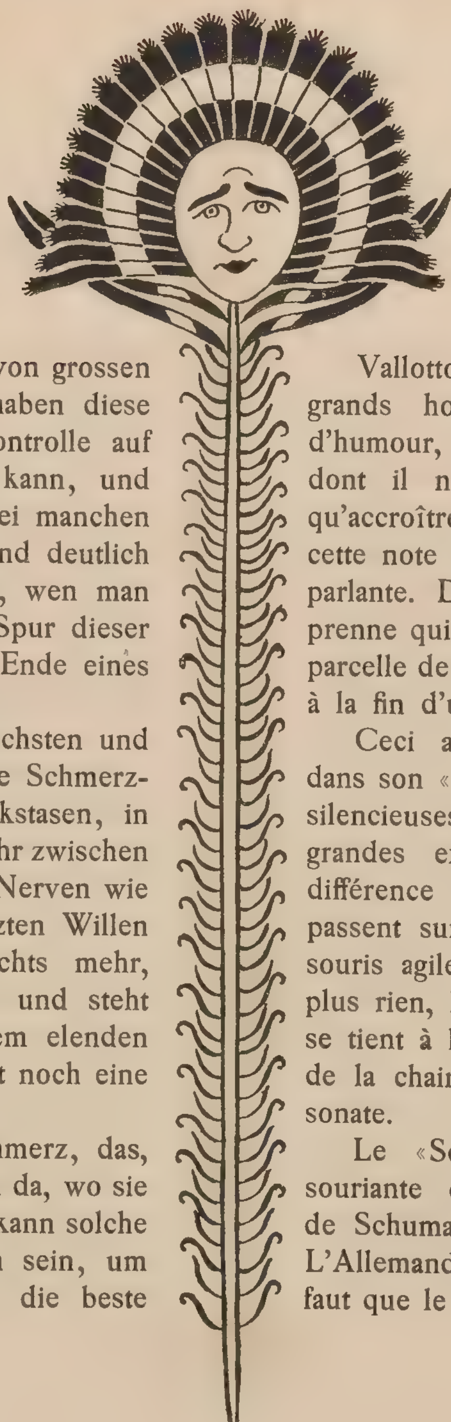
La psychologie qui jaillit de ces signes a quelque-chose de la couleur noire où ces estampes sont trempées, c'est un noir lumineux, d'où les phénomènes se détachent en contrastes lumineux; ce ne sont ni des phrases, ni des sentimentalités, ce sont des faits.

Le «Verlaine» de Vallotton n'est pas le pécheur repentant que Carrière a décrit récemment dans sa belle lithographie, le pécheur qui, après de profondes souffrances rentre en lui-même et retourne au sein de l'église; ce n'est pas le «Verlaine» de la Bohème que Zorn a gravé en eau-forte, le vieux gueux qui

liebt und die Jungen anfeuert, den Bourgeois zu ärgern. Es ist der Verbrecher Verlaine, der Anarchist, der sogenannte Mensch, der ungeheure Qualen ausstand und dann zuweilen, wenn er halb toll von der Welt und von sich wurde, inarticulierte Laute des Schmerzes ausstiess, die seine besten Gedichte wurden; das moderne Künstlertier, eine Sammlung absonderlicher Instinkte, die aus dem Schädel einen wahren Maulwurfshaufen machen und den Träger gerade so gut zum Verbrecher hätten werden lassen können, wenn ihm nicht das Ventil gegeben worden wäre, seine Sünden zu dichten. Ein artiger Unterschied zwischen diesem Kerl mit der breiten Proletennase und den geschlitzten Augen und den Dichterportraits, in denen uns die Ahnen unserer Lyrik überliefert worden sind. Und doch ist es nicht der platte, tragisch-thatenlose Pessimismus, der das hinzeichnet. Schon hier steckt etwas von dem Humor Vallottons, dem merkwürdigen Humor, bei dem einem das Lachen vergeht. Es ist nicht nur der Verlaine, der ein Leben lang unbekannt schaffte und sich den Teufel darum kümmerte, ob seine Sachen gefielen; auch der unpraktische Idiot, der höchst unglücklich geworden wäre, wenn er die Popularität gefunden hätte; der das Unglück brauchte, um die Kraft zu finden, es zu ertragen.



aime l'absinthe et qui excite les jeunes à irriter le bourgeois. C'est le Verlaine criminel, l'anarchiste, l'homme qui souffrait les peines énormes et qui, rendu à moitié fou par le monde et par lui-même, proférait des sons inarticulés qui devenaient ses meilleures poésies; la moderne bête-artiste, une collection d'instincts étranges qui faisaient de son crâne une véritable taupinière et qui aurait tout aussi bien pu le pousser à devenir un criminel, s'il n'avait pas eu l'échappatoire de pouvoir faire des vers avec ses péchés. Quelle belle différence entre ce gaillard au large nez de prolétaire, aux yeux en coulisses presque asiatiques et les portraits de poètes par lesquels les ancêtres de notre poésie nous ont été transmis! Et pourtant ce n'est pas le plat pessimisme d'une tragique impuissance d'agir qui a dessiné cela. Quelque chose de l'humour de Vallotton se cache déjà là, de ce singulier humour qui fait perdre le rire. Ce n'est pas seulement le Verlaine qui a travaillé une vie durant sans trouver la gloire et qui se préoccupait très peu du succès que pouvait avoir ses œuvres, c'est aussi l'idiot manquant d'esprit pratique qui serait devenu très malheureux s'il avait trouvé la popularité; qui avait besoin du malheur pour trouver la force de le supporter.



Vallotton hat eine wahre Menagerie von grossen Leuten zusammengeschnitten; fast alle haben diese humoristische Note; es ist wie die Kontrolle auf die Objektivität, die er nicht missen kann, und sie erhöht nur immer die Wirkung, ja bei manchen ist sie's, die den Ausdruck fast sprechend deutlich macht. In jedem Grossen, man nehme, wen man wolle, steckt auch in Wirklichkeit eine Spur dieser Komik, das Fragezeichen des Satans am Ende eines göttlichen Lebens.

In dem «Schumann» ist es am deutlichsten und zugleich am tiefsten. Es giebt ganz stille Schmerzzustände kurz vor oder nach grossen Ekstasen, in denen der Mensch keinen Unterschied mehr zwischen Weinen und Lachen macht, und wo die Nerven wie flinke, stille Mäuschen über den gestürzten Willen weghuschen. Eigentlich fühlt man nichts mehr, das Hirn hat die Qual satt bekommen und steht abseits, sieht von ferne zu, was mit dem elenden Fleische gemacht wird und — komponiert noch eine Sonate dazu.

«Schumann» ist dieser lächelnde Schmerz, das, was die Schumann'sche Musik ist, überall da, wo sie ihre Höhen erreicht. Nur der Deutsche kann solche Musik machen. Der Gallier muss froh sein, um zu schaffen, der Germane unglücklich; die beste

Vallotton a gravé une véritable ménagerie de grands hommes; presque tous ont cette note d'humour, elle est comme le contrôle de l'objectivité dont il ne peut pas se passer, et elle ne fait qu'accroître l'effet; chez quelques-uns c'est même cette note qui rend l'expression d'une clarté presque parlante. Dans tous ceux qui sont grands, que l'on prenne qui l'on voudra, on retrouvera, en effet, une parcelle de comique, le point d'interrogation de satan à la fin d'une vie divine.

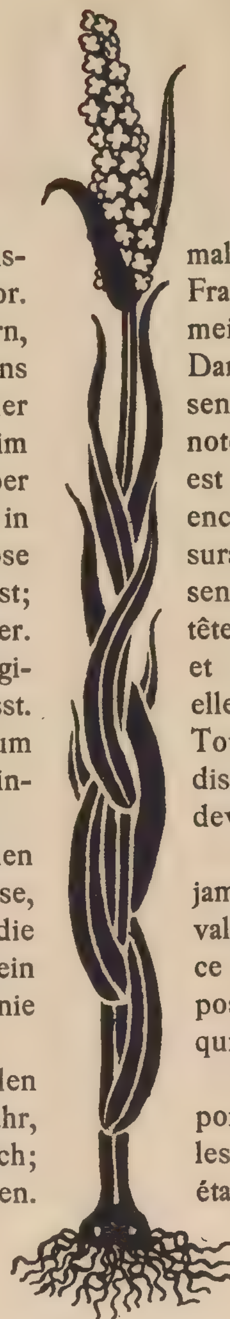
Ceci apparaît de la façon la plus expressive dans son «Schumann». Il y a des états de douleurs silencieuses, immédiatement avant ou après les grandes extases, où l'homme ne fait plus de différence entre pleurer et rire, et où les nerfs passent sur la volonté terrassée, comme de petites souris agiles et silencieuses. Au fond on ne sent plus rien, le cerveau s'est rassasié de souffrances et se tient à l'écart, regardant de loin ce que l'on fait de la chair misérable et — compose une nouvelle sonate.

Le «Schumann» nous montre cette douleur souriante que nous retrouvons dans la musique de Schumann partout où elle atteint ses hauteurs. L'Allemand seul sait faire de pareille musique. Il faut que le Latin soit joyeux pour créer, le Germain

Malerei gehört den Franzosen; sie ist immer Lebenslust; die beste Musik hüllt immer die Seele in Flor. Immer ist eine Sentimentalität in grossen Musikern, auch in Schumann war sie, und das ist Vallottons bitter humoristische Note. Es ist so recht der Deutsche, den es auch heute noch giebt, der im Ueberschwung der Gefühle zu Grunde geht. Aber es ist eine unendlich ergreifende Sentimentalität in diesem grossen Kopf, dem sich die kleine, hilflose dicke Kinderhand in die fleischige Wange presst; er war viel zu schwer für den schwächlichen Körper. Das ganze Elend des Genies steckt in diesem tragikomischen Missverhältnis, das Vallotton ahnen lässt. Es wäre mit sehr viel komplicierteren Mitteln kaum möglich gewesen, einen ebenso überzeugenden Eindruck zu erreichen.

Nie ist dieser Humor vulgär, nie will er lachen machen, nie ist er die zweifelhafte, negative Grösse, die ihrer selbst wegen da ist; es ist nicht die französische Blague, sondern die Gabe, die ein Dickens besass, die heute wenige haben, die nie nimmt, sondern giebt.

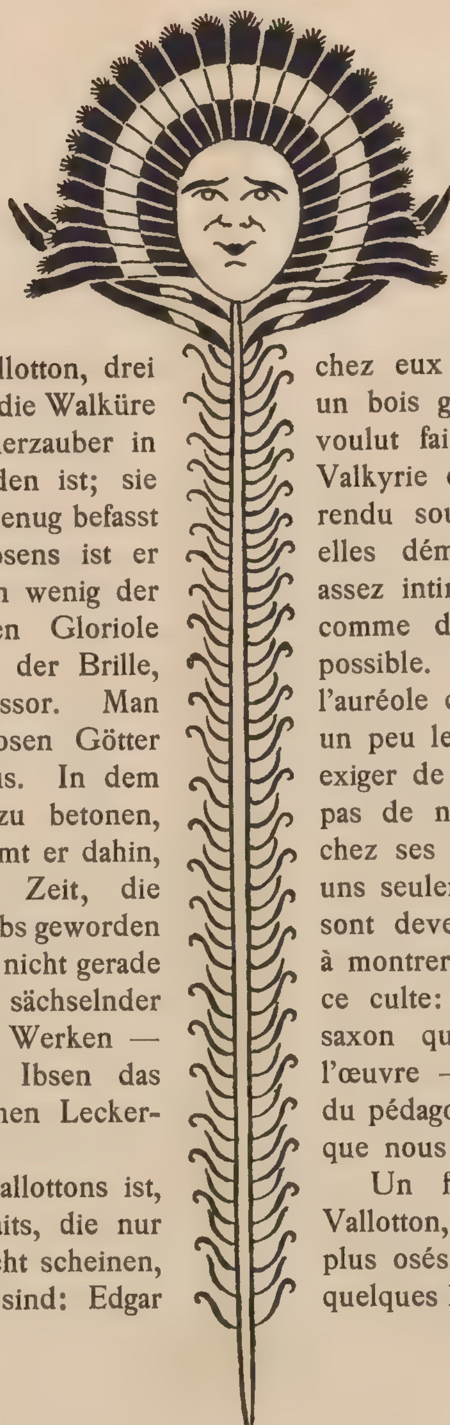
Ibsen und Wagner sind sicher keine erschöpfenden psychologischen Portraits; bei beiden war die Gefahr, litterarisch zu portraitieren, so gross wie möglich; gerade bei ihnen hat sich Vallotton zurückgehalten.



malheureux; la meilleure peinture appartient aux Français, elle est toujours la joie de vivre; la meilleure musique voile toujours l'âme d'un crêpe. Dans tout grand musicien il y a une certaine sentimentalité, aussi dans Schumann, et c'est là la note amèrement humoristique de Vallotton. Schumann est véritablement l'Allemand comme il en existe encore aujourd'hui, l'Allemand qui meurt de la surabondance de ses sentiments. Mais il y a une sensibilité infiniment saisissante dans cette grande tête que soutient une petite main enfantine, épaisse et maladroite en se pressant dans la joue potelée; elle était bien trop lourde pour son corps débile. Toute la misère du génie se cache sous cette disproportion tragi-comique que Vallotton laisse deviner.

L'humour de Vallotton n'est jamais vulgaire, jamais il ne veut faire rire, jamais il n'a la douteuse valeur négative qui cherche son but en soi-même; ce n'est pas la blague française, mais le don que possédait un Dickens, qui ne prend jamais, mais qui donne toujours.

Ibsen et Wagner ne sont certes point de portraits d'une psychologie définitive, chez tous les deux le danger de faire des portraits littéraires était aussi grand que possible, et c'est précisément



Ich besitze eine Holzschnitzerei von Vallotton, drei Platten, die er sich als Einbanddeckel für die Walküre von Wagner dachte, auf denen der Feuerzauber in packend dekorativer Form nachempfunden ist; sie beweisen, dass er sich mit Wagner eng genug befasst hat. In dem Portrait Wagners wie Ibsens ist er so trocken wie möglich. Wagner ist ein wenig der «Meister» mit der weihrauchduftenden Gloriole Wahnfrieds, und Ibsen, der Löwe mit der Brille, ein wenig der wild gewordene Professor. Man kann von Vallotton keine bedingungslosen Götter verlangen und vor allem keinen Nimbus. In dem Bestreben, das an seinen Modellen zu betonen, was nur den wenigen offenbar ist, kommt er dahin, bei diesen beiden Grossen unserer Zeit, die ungerechterweise zu Modegöttern des Snobs geworden sind, das zu zeigen, was diesem Kultus nicht gerade vorteilhaft ist: bei Wagner die Spur sächselnder Romantik, die der Person — nie den Werken — des grossen Künstlers anhaftete, bei Ibsen das Dogma des Pädagogen, das uns manchen Leckerbissen des grossen Norwegers versalzt.

Bezeichnend für die «Caricatur» Vallottons ist, dass seine besten und kühnsten Portraits, die nur mit ein paar Linien oder Flecken gemacht scheinen, von jeder humoristischen Wirkung frei sind: Edgar

chez eux que Vallotton s'est retenu. Je possède un bois gravé de Vallotton, trois planches dont il voulut faire les plats pour une couverture de la Valkyrie de Wagner, où l'enchantement du feu est rendu sous une forme décorative très saisissante; elles démontrent qu'il s'est occupé de Wagner assez intimement. Dans son portrait de Wagner, comme dans celui d'Ibsen, il est aussi sec que possible. Wagner est un peu le «maître» avec l'auréole de Wahnfried, et Ibsen, le lion à lunettes, un peu le professeur qui enrage. On ne peut pas exiger de Vallotton des dieux absolus et avant tout pas de nimbes. Avec sa tendence à accentuer, chez ses modèles, ce qui se révèle à quelques — uns seulement, il en arrive chez tous les deux, qui sont devenus les idoles du jour parmi les snobs, à montrer ce qui n'est pas précisément favorable à ce culte: chez Wagner les traces de romantisme saxon qui adhèrent à la personne — jamais à l'œuvre — du grand artiste, chez Ibsen le dogme du pédagogue qui nous gâte bien des mets succulents que nous offre le grand Norvégien.

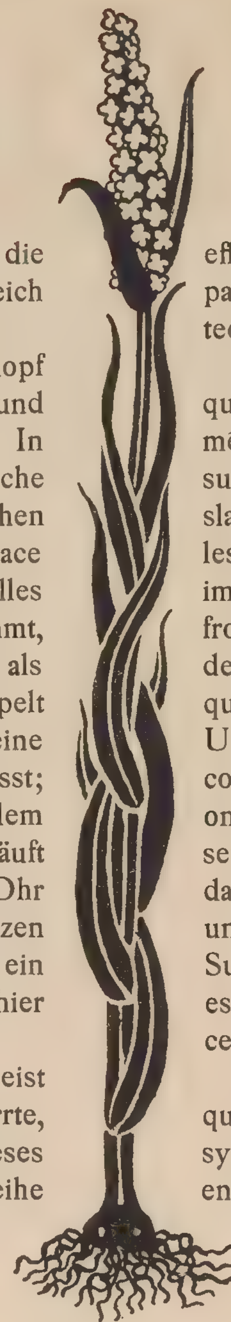
Un fait significatif pour la «caricature» de Vallotton, c'est que ses portraits, les meilleurs et les plus osés, ceux qui ne semblent être faits qu'avec quelques lignes ou quelques taches, sont libres de tout

4*

Poë und Dostojewski sind unter den Portraits die äussersten Konsequenzen seiner Technik und zugleich seine ernsteste Kunst.

Es lässt sich unmöglich weniger von einem Kopf geben, als Vallotton bei Dostojewski gegeben hat, und es lässt sich zugleich nicht mehr von ihm sagen. In einem fast ununterbrochenen Strich steht der slavische Schädel fest: die hervorspringenden Backenknochen mit den tiefliegenden Augen. Aber hier hat die Race nur wenig zu sagen, es ist ein monströs individuelles Gesicht; diese Stirn, die so viel Fläche einnimmt, dass der Teil unter der Augenlinie kleiner ist als der Rest und die Mundpartie wie verkrüppelt erscheint. Ein einziger Strich teilt die Stirn, eine Falte, eine Narbe, wie sie das Denken zurücklässt; von der Nase nur ein Teil der Flügel, von dem Bart nur der Ansatz der Haare, alles andere verläuft sich ins Schwarze; ohne die Augen und das Ohr wäre es ein Totenschädel. Er scheint im Schwarzen zu schweben. Bei allen anderen Portraits ist ein Stück des übrigen Körpers noch angedeutet, hier nichts wie diese Maske.

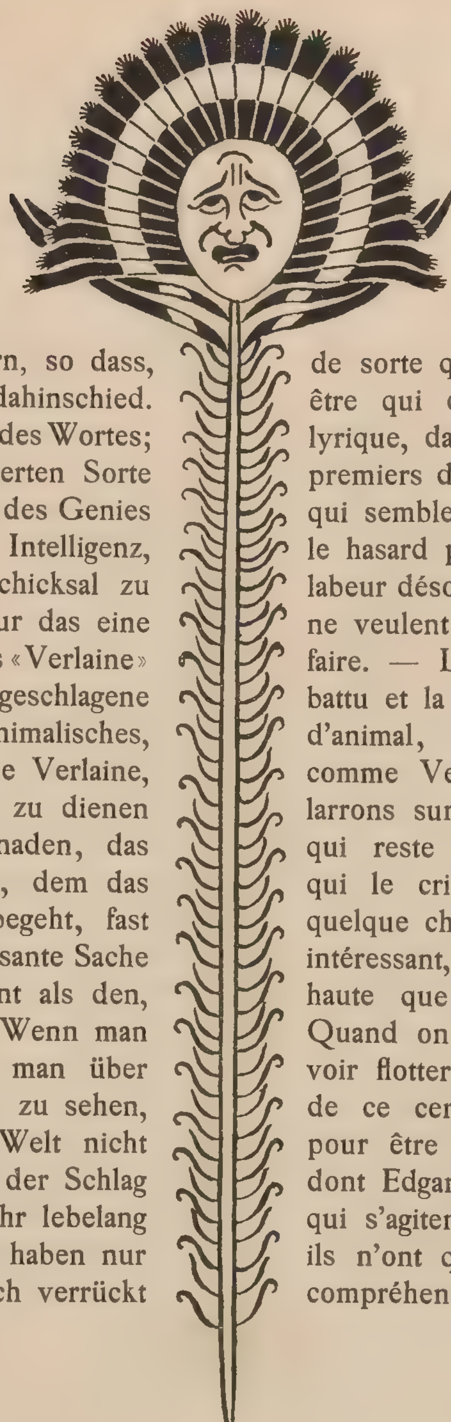
Man kann hinter dieser Maske einen Geist vermuten, wie den, der den Raskolnikow entwirrte, man kann in ihr ein Symbol erblicken dieses Menschen, dem es gelang, sich in einer Reihe



effet humouristique: Edgar Poë et Dostoiewski sont, parmi ses portraits, les conséquences extrêmes de sa technique et en même temps de son art le plus sérieux.

Il n'est pas possible de donner d'une tête moins que Vallotton n'en a donné de Dostoiewski, et en même temps il n'y aurait pas moyen de dire davantage sur lui. En un trait presque ininterrompu le crâne slave est fixé: les os saillants de la pommette avec les yeux profonds. Mais ici la race n'a pas grande importance, c'est un monstrueux visage individuel, ce front qui prend tant de place, que la partie au-dessous de la ligne des yeux est plus petite que le reste et que la région de la bouche apparaît comme rabougrie. Un seul trait sépare ce front, une ride, une cicatrice, comme la pensée en laisse derrière elle; du nez on ne voit qu'un morceau des ailes, de la barbe seulement la naissance du poil, tout le reste se perd dans le noir; sans les yeux et les oreilles ce serait une tête de mort. Elle semble planer dans le noir. Sur tous les autres portraits une partie du torse est encore indiquée, ici rien ne demeure que ce masque.

Derrière ce masque on peut supposer l'esprit, qui débrouilla Raskolnikoff, on peut y voir un symbole de cet homme qui parvint à se dévoiler entièrement dans une série d'œuvres immortelles,



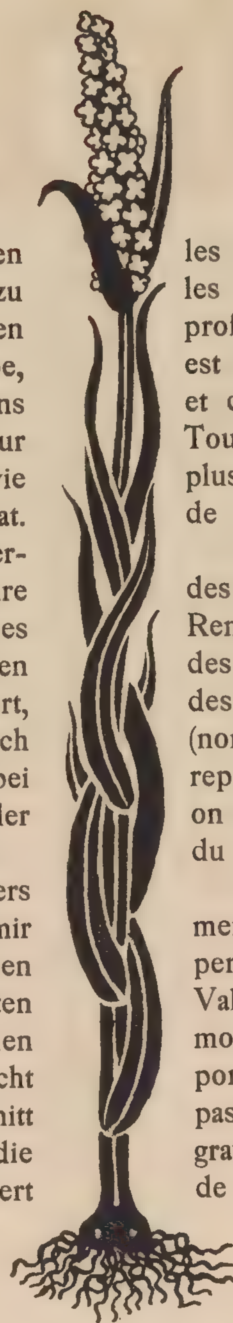
unsterblicher Werke völlig zu entkörpern, so dass, als er starb, nur eine wesenslose Sache dahinschied. Kein Dichter, kein Lyriker, im alten Sinne des Wortes; einer der ersten dieser neuen komplizierten Sorte von Menschen, die das Zufallsgeschenk des Genies durch eine rasende Anstrengung der Intelligenz, durch wüste Arbeit und ein wüstes Schicksal zu verstärken scheinen und doch immer nur das eine Einzige wollen, was sie müssen. Vallottons «Verlaine» ist das geschlagene Genie und die geschlagene Bestie; an dem Dostojewski ist nichts Animalisches, er ist der Christus, dem Märtyrer, wie Verlaine, nur als die Schächerkollegen am Kreuz zu dienen vermögen; das Genie von eigenen Gnaden, das bis zum letzten Moment bewusst bleibt, dem das Verbrechen, das der Mensch in ihm begeht, fast etwas Aeusserliches, eine lediglich interessante Sache ist, und der einen höheren Beruf kennt als den, glücklich oder unglücklich zu werden. Wenn man die Werke Dostojewskis liest, meint man über jedem Gedanken diese Maske schweben zu sehen, den Schatten dieses Gehirns, das die Welt nicht brauchte, um sie zu ergründen. Es ist der Schlag der Leute, dem auch Poë angehört, die ihr lebelang um einen einzigen Punkt schwingen; sie haben nur ein Ziel, das den Zuschauern unbegreiflich verrückt

de sorte qu'à sa mort ce ne fut qu'une chose sans être qui disparut. Il ne fut point poète, point lyrique, dans le vieux sens du mot, il fut un des premiers de cette espèce d'hommes plus compliqués qui semblent renforcer le présent du génie que fait le hasard par un fol effort de l'intelligence, par un labeur désolé et une destinée désolée, et qui pourtant ne veulent qu'une seule chose, celle qu'ils doivent faire. — Le «Verlaine» de Vallotton est le génie battu et la bête battue; son «Dostoiewski» n'a rien d'animal, c'est le Christ pour qui des martyrs comme Verlaine ne peuvent représenter que les larrons sur la croix; le génie, par sa propre grâce, qui reste conscient jusqu'au dernier moment, à qui le crime, que commit l'homme en lui, est quelque chose de presque extérieur, de simplement intéressant, le génie qui connaît une destinée plus haute que celle d'être heureux ou malheureux. Quand on lit les œuvres de Dostoiewski on croit voir flotter ce masque sur chaque pensée, l'ombre de ce cerveau qui n'eut pas besoin du monde pour être approfondi. C'est la race des hommes dont Edgar Poë, lui aussi, fait partie, des hommes qui s'agitent toute leur vie autour d'un seul point; ils n'ont qu'un but qui semble au spectateur incompréhensiblement fou, mais, dès le moment où on

dünkt; aber in dem Moment, da man sie angekommen sieht, scheint es plötzlich alle anderen Ziele zu verschlingen, so abgrundtief oder himmelhoch haben sie es gesetzt. Ihr Genie ist der schwarze Rabe, mit dem sie auf die Welt kommen, von dem eins der schönsten Gedichte Poës handelt. Immer nur der Rabe — c'est cela et rien de plus! — wie Mallarmé glänzend den Refrain Poës übersetzt hat.

Vallotton scheint gerade für die Künstlerphysiognomie geschaffen. In dem im vorigen Jahre erschienenen Buche R. de Gourmonts «le livre des masques» hat er in dreissig Köpfen die merkwürdigen Führer der neuen französischen Literatur portraitiert, (nicht in Holzschnitt, sondern in Zeichnungen, nach denen Clichés hergestellt worden sind), und bei jeder dieser Masken meint man, ein Stück der künstlerischen Art des Modells mitzubekommen.

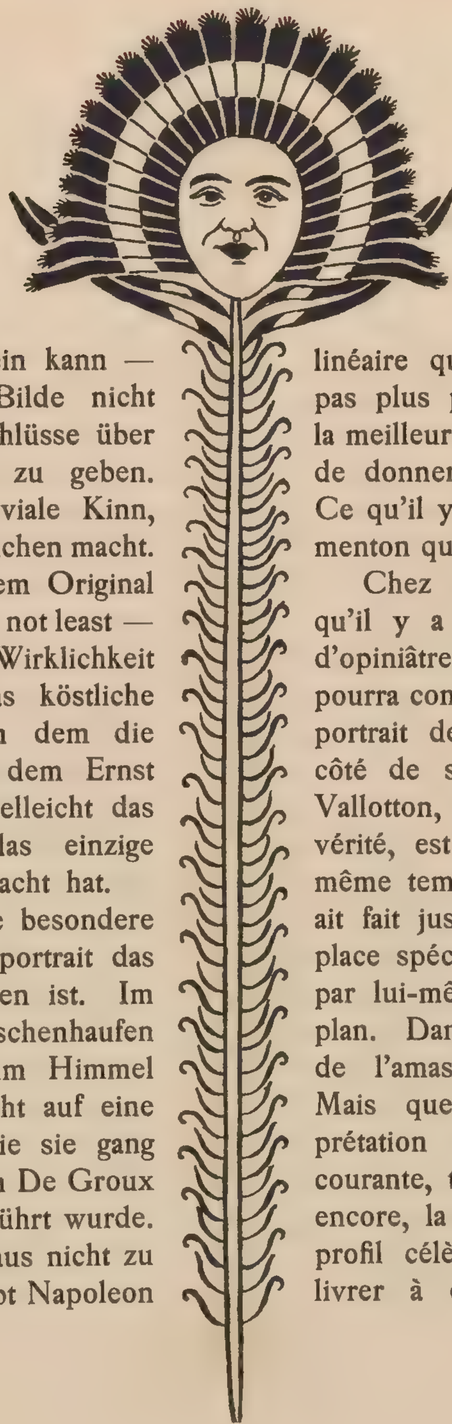
Die vier Portraits, die für dieses Werk besonders geschnitten worden sind, illustrieren, was ich mir erlaubt habe, von den Grenzen der Vallotton'schen Technik zu sagen. Die Portraits sind am besten gelungen, die die besten Modelle waren. Unter den vielen Kaiserportraits ist mir das vorliegende nicht am wenigsten lieb, obwohl es für den Holzschnitt keine leichte Aufgabe ist, ein Gesicht, das für die Linie nur in Nuancen seine Eigenart äussert



les voit arrivés, ce but semble soudain dévorer tous les autres, tant ils l'ont placé dans un abîme profond ou dans une hauteur céleste. Leur génie est le corbeau noir avec lequel ils arrivent au monde et dont parle un des plus beaux poèmes de Poë. Toujours le même corbeau — «c'est cela et rien de plus!» comme Mallarmé a traduit le superbe refrain de Poë.

Vallotton semble être créé pour la reproduction des physionomies d'artistes. Dans un volume de Remy de Gourmont, paru l'année dernière «Le livre des Masques», il a fait en trente têtes les portraits des singuliers chefs de la jeune littérature française, (non par la gravure sur bois, mais par le dessin reproduit au clichage), et, sur chacun de ces masques, on croit retrouver une partie de l'originalité artistique du modèle.

Les quatre portraits qui ont été gravés spécialement pour cet ouvrage illustrent ce que je me suis permis de dire des limites de la technique de Vallotton. Les portraits qui ont eu les meilleurs modèles sont le mieux réussis. Parmi les nombreux portraits de l'empereur Guillaume, le présent n'est pas celui que j'aime le moins, quoique, pour la gravure sur bois ce ne soit pas un travail facile que de reproduire un visage qui n'offre d'originalité



— wenn überhaupt davon die Rede sein kann — wiederzugeben. Felix Faure ist im Bilde nicht persönlicher als in Natur, tiefere Aufschlüsse über ihn sind beim besten Willen nicht zu geben. Amüsant an ihm ist höchstens das joviale Kinn, das aus dem Munde ein wahres Milchkännchen macht.

An Menzel, in dem alles, was in dem Original an Grobheit, Pfiffigkeit, Fleiss und — last not least — Genie vereinigt scheint, kann man die Wirklichkeit mit dem Bilde selbst vergleichen. Das köstliche Portrait der Königin von England, in dem die heiterste Seite Vallottons steckt, ohne dem Ernst der Wahrheit zu nahe zu treten, ist vielleicht das feinste dieser Serie und zugleich das einzige Frauenportrait, das Vallotton bisher gemacht hat.

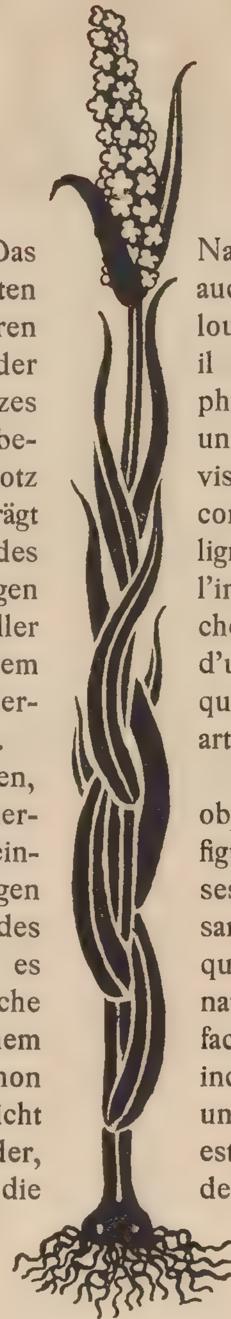
Der Napoleon Vallottons nimmt eine besondere Stellung ein. Er ist neben dem Selbstportrait das einzige Bildnis, auf dem Staffage gegeben ist. Im Hintergrunde schlängeln aus dem Aschenhaufen zerstörter Dörfer hohe Rauchsäulen zum Himmel hinauf. Aber man schliesse daraus nicht auf eine romantische Darstellung des Riesen, wie sie gang und gäbe ist und wie sie jüngst noch von De Groux in üppig phantastischer Koloristik ausgeführt wurde. Das berühmte Profil hat Vallotton durchaus nicht zu Ueberschwänglichkeiten verleitet. Er giebt Napoleon

linéaire que dans les nuances. Félix Faure n'est pas plus personnel en image qu'en nature. Avec la meilleure volonté du monde il n'y avait pas moyen de donner de lui une interprétation plus profonde. Ce qu'il y a tout au plus d'amusant chez lui c'est le menton qui fait de la bouche une véritable boîte au lait.

Chez Menzel où semble être réuni tout ce qu'il y a dans l'original de grossièreté, de ruse, d'opiniâtreté et — last not least — de génie, on pourra comparer la réalité avec l'image. Le délicieux portrait de la reine d'Angleterre, où se révèle le côté de sérénité qu'il y a dans le caractère de Vallotton, sans nuire cependant au sérieux de la vérité, est peut être le plus fin de la série et, en même temps, le seul portrait de femme que l'artiste ait fait jusqu'à présent. Le Napoléon occupe une place spéciale. C'est, en dehors de son portrait par lui-même, le seul bois où il y ait un arrière-plan. Dans le fond des colonnes de fumée montent de l'amas de décombres des villages détruits. Mais que l'on n'en conclue pas à une interprétation romantique du héros, comme elle est courante, telle que l'a donnée la fantaisie, récemment encore, la fantaisie échevelée d'un De Groux. Le profil célèbre n'a nullement amené Vallotton à se livrer à des débauches de lignes. Il présente

in seinem «Metier», das Fernglas am Auge. Das Gesicht verrät keine Spur von dem berühmten Siegesbewusstsein oder der noch berühmteren finsteren Ahnung. Er arbeitet, beobachtet, es ist der natürlichste Zustand des Menschen, der sein ganzes Leben in angespannter Arbeit verbrachte. Die berückende Grösse, die in dem Antlitz steckte, ist trotz alledem auch hier wiedergegeben; nicht wenig trägt der Gegensatz zwischen den festen Umrissen des Profils und den fast zierlichen Linien des Uebrigen dazu bei. Dies Portrait vervollständigt in origineller Form die Reihe von Napoleonportraits, die seit dem Preisausschreiben des Figaros für die beste Wiedergabe des Kaisers vor zwei Jahren entstanden ist.

Es wird nicht an Leuten fehlen, die einwerfen, dass es nicht schwer ist, originelle Gesichter wiederzugeben, und dass die wahre Kunst mit dem unscheinbaren Stoff ihre glänzendsten Triumphe feiert. Dagegen kann ich mich nur wieder auf das Rindvieh des Naturalisten berufen. Ausserdem aber scheint es mir viel leichter, einen Stil einer indifferenten Sache aufzudrücken, als diesen Stilgedanken mit einem Original zu verbinden, das von Natur aus schon Stil besitzt. Denn es handelt sich bekanntlich nicht darum, Menzel zu conterfeien — das kann jeder, mehr oder weniger ähnlich — sondern um die



Napoléon la lorgnette à l'œil. Le visage ne révèle aucune trace de la certitude de la victoire, ou du lourd pressentiment, plus fameux encore. Il travaille, il observe, c'est la situation la plus naturelle, l'état physique de l'homme qui a passé toute sa vie dans une activité fébrice. La grandeur imposante du visage, malgré tout, est rendue quand-même. Le contraste entre les fermes contours du profil et les lignes délicates du reste, d'où résulte naturellement l'impression voulue, n'y contribue pas pour peu de choses. Ce portrait de l'aventurier corse enrichit d'une façon intéressante la jolie série des «Napoléons» qui ont été dessinés depuis deux ans, par plusieurs artistes, à l'occasion d'un concours du Figaro.

Il y aura certainement des personnes pour objecter qu'il n'est pas difficile de rendre des figures originales et que l'art véritable célèbre ses triomphes les plus éclatants avec des sujets sans apparence. Pour leur répondre, je ne puis que rappeler de nouveau la bête à cornes des naturalistes. Il me semble, en outre, bien plus facile de donner l'empreinte d'un style à une chose indifférente que d'allier cette pensée de style à un original qui, possède déjà du style. Car il est clair qu'il ne s'agit pas de reproduire l'image de Menzel — c'est ce que chacun est capable de

davon ganz verschiedene künstlerische Aufgabe, jede Linie Menzels in eine Vallottons umzulösen, was — leicht oder schwer — logischerweise nur Vallotton gelingen kann.



Neben den Portraits waren Vallottons erste Holzschnitte Landschaften, für die die Berge seines Vaterlandes zum Vorwurf gedient haben. Der Gegensatz zwischen dem Schnee und dem Lande, die gezackten Gebilde des Steins und des Eises, alles das musste ihn reizen. Auch hier trat er mit der Absicht auf grösste Vereinfachung an sein Vorbild heran. Am besten gelungen ist ihm «Le beau soir», ein Blatt, das man vielleicht als das glücklichste seines ganzen bisher vorliegenden Holzschnitts-Werkes bezeichnen kann, in dem er sich ganz und gar von jedem kleinlichen Detail befreit hat, auf die

faire, de façon plus ou moins ressemblante —, mais de transmuer chacune des lignes de Menzel en une ligne de Vallotton, ce qui — que ce soit facile ou difficile — ne peut logiquement réussir qu'à Vallotton.

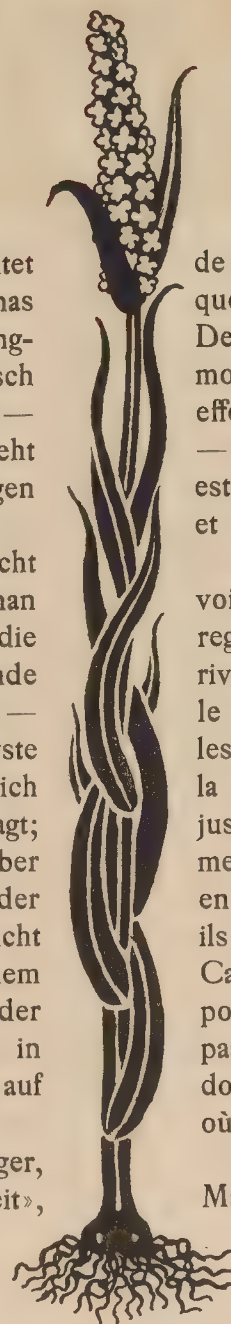


A côté des portraits, les premières gravures sur bois de Vallotton furent des paysages, pour lesquels les montagnes de sa patrie ont servi de modèles. Le contraste entre la neige et la plaine, les formes dentelées des roches et des glaces, tout cela devait le charmer. Là aussi, il s'approchait de ses modèles avec l'intention de simplifier autant que possible. Ce qui lui réussit le mieux fut «Le beau soir», une planche qu'on pourrait peut-être appeler la plus heureuse de toute son œuvre. Il s'y est entièrement libéré de tous les détails, renonçant aux formations pittoresques

pittoresken Schnee- und Eis-Formationen verzichtet und nur die Gesamtwirkung eines schönen Panoramas giebt. Jenseits des Wassers, hinter einer langgestreckten Bergkette, die merkwürdig nordisch anmutet — man könnte an die Lofoten denken — geht die Sonne unter; am diesseitigen Ufer steht allein ein Mensch, mit dem Angesicht den Bergen und der Sonne zugekehrt.

Hier triumphiert der Maler. Man meint nicht die eine Farbe, Schwarz auf Weiss, zu sehen, man sieht mit den Augen dieses Einsamen am Ufer die ganze glänzende Farbenpracht, die der untergehende Sonnenball auf den Himmel und die Berge giesst. — Grossen Thatsachen gegenüber ist die primitivste Formel der treffendste Ausdruck. Es haben sich grosse Koloristen an solche Naturwunder gewagt; je näher sie — naturalistisch — dem Farbenzauber gekommen sind, um so weiter sind sie hinter der Grösse des Wunders zurückgeblieben. Denn nicht die Farben sind das Wesentliche bei so einem Eindruck, an den die Seele mit Schauern der Wonne zurückdenkt, sondern wie diese Pracht, in einem Moment, da die Seele weit offen stand, auf sie wirkte.

Einer unserer grössten Künstler, Max Klinger, hat in einem seiner besten Blätter, «An die Schönheit»,



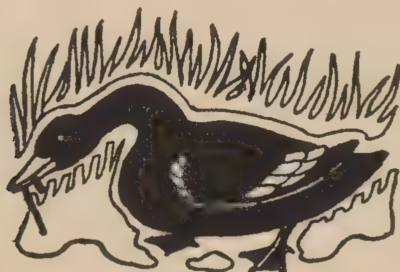
de la neige et de la glace, ne voulant présenter que l'impression d'ensemble d'un beau panorama. De l'autre côté de l'eau, derrière une chaîne de montagnes aux dos allongés, qui fait un singulier effet nordique — on pourrait songer aux îles Lofoten — le soleil se couche. En deçà du fleuve un homme est debout, seul, le visage tourné vers les montagnes et le soleil.

Ici le peintre triomphe. On ne croit pas ne voir qu'une seule couleur, le noir sur le blanc; on regarde, avec les yeux de ce solitaire debout au rivage, toute l'ardente splendeur des couleurs que le disque du soleil couchant verse sur le ciel et les montagnes. En face des phénomènes grandioses, la formule la plus primitive est l'expression la plus juste. De grands coloristes ont tenté de reproduire ces merveilles de la nature; plus ils se sont rapprochés, en réalistes, de l'enchantement des couleurs, plus ils sont restés éloignés de la grandeur du miracle. Car ce ne sont pas les couleurs qui sont l'essentiel pour ces impressions, dont l'âme ne se souvient pas sans une émotion de joie, mais bien la façon dont cette splendeur a agi sur l'âme, à un moment où elle était largement ouverte.

Un des plus grands artistes de l'Allemagne, Max Klinger, a tenté quelque chose d'analogue dans



etwas Aehnliches versucht. Dort liegt das ganze Moment bei dem nackten, knieenden Menschenkind. Mir scheint Vallottons Einfachheit ergreifender, gerade weil sie jede Spur einer absichtlichen Abstraktion vermeidet. Bei Klinger betet der Mensch, ohne hinzublicken; Vallotton lässt ihn nur schauen; aber in diesem Blick, den man nur aus der gehemmten Haltung des Körpers ahnt, liegt mehr Wahrheit, mir ist dieser Mann in seiner fast drolligen Kleidung lieber als Klingers hellenisierte Nacktheit.



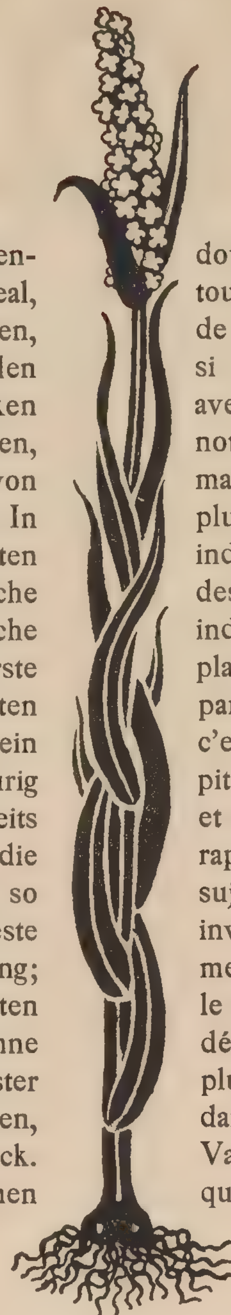
Man hat, durch die Vereinfachung dieses Kunstprincips verführt, in Leuten wie Vallotton eine Ecole déformiste zu erblicken versucht, weil er sich, wie jemand von ihm geschrieben hat, entschieden von den Linien des Apollo des Belvedere entfernt.

une de ses meilleures planches: «A la beauté!» Là toute l'émotion se centralise dans un homme nu et à genoux. La simplicité de Vallotton me paraît plus saisissante, précisément parce que toute trace d'une abstraction disparaît. Chez Klinger l'homme prie sans lever les yeux; Vallotton se contente de le laisser regarder, mais dans ce regard, que l'on ne devine que par l'attitude du corps en arrêt, il y a plus de vérité. Je préfère cet homme dans ces vêtements bizarres à la nudité grecque de Klinger.

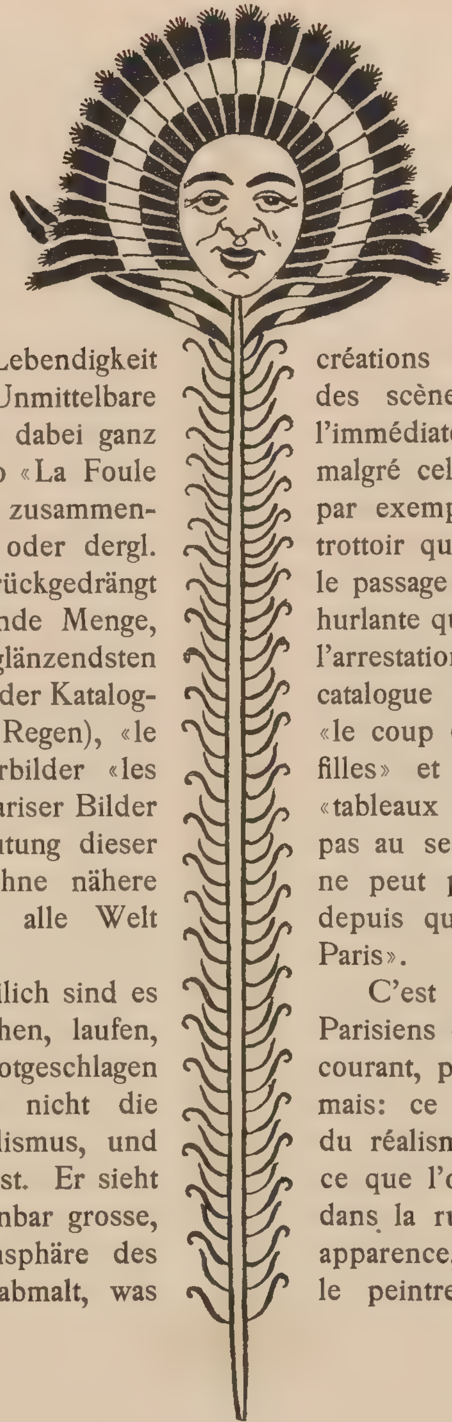


Trompé par le principe d'art de la simplification, on a essayé de voir dans des artistes tels que Vallotton une école déformiste, puisqu'il s'éloigne résolument — comme quelqu'un l'a dit de lui — des lignes de l'Apollon du Belvédère. Cela ne fait aucun

Daran ist nicht zu zweifeln. Man kann entgegenhalten, dass wir uns alle immer weiter von jenem Ideal, das Klinger zu rekonstruieren versucht, entfernen, und dass es eine Deformation wäre, wenn man den gegenwärtigen Menschentypus mit dem Apollo decken wollte. Vallotton wünscht die Gegenwart zu geben, nicht die Licht- oder Schattenseiten, sondern die, von denen sich der Mensch am prägnantesten abhebt. In den Portraits hat er die denkbar charakteristischsten Individualitäten gesucht, um möglichst malerische Wirkungen zu erzielen. Diese individuell malerische Seite ist auch in allen übrigen Blättern seine erste Absicht. Ueberall sucht er sie in den bewegten Bildern des Lebens, und wieder ist sie es, das rein Malerische, dieser Standpunkt jenseits von traurig und heiter, jenseits der Sittenschilderung, jenseits aller persönlichen Beziehungen zu dem Stoff, die seinen Darstellungen diese ungewollte und um so überzeugendere Psychologie verleiht. Das beste Mittel des modernen Zeichners ist die Bewegung; er kann durch die Wiedergabe einer bestimmten Bewegung eines Menschen diesen feststellen, ohne ihn sonst näher zu beschreiben. Degas ist der Meister dieser Kunst, in der die Japaner uns geholfen haben, Vallotton ist ihr denkbar einfachster Ausdruck. Ihm sind auf diesem Wege mit ein paar Strichen



doute. On peut opposer que nous nous éloignons toujours davantage de cet idéal que Klinger essaye de reconstruire, et que ce serait une déformation si l'on voulait identifier le type de l'homme actuel avec l'Apollon. Vallotton a l'intention de rendre notre époque, non ses côtés de lumière ou d'ombre, mais ceux qui font ressortir l'homme de la façon la plus essentielle. Dans le portrait il a cherché les individualités les plus caractéristiques, pour obtenir des effets aussi picturaux que possible. Ce côté individuel et pictural est aussi dans toutes les autres planches son intention première. Il les cherche partout dans les images mouvementées de la vie, et c'est de nouveau ce qu'il y a de purement pittoresque, ce point de vue par delà la tristesse et la joie, par delà l'étude de mœurs et tous les rapports personnels qu'il pourrait avoir avec son sujet, qui donne à ses créations cette psychologie involontaire et d'autant plus convaincante. Le meilleur moyen artistique du dessinateur moderne est le mouvement; par la reproduction d'un mouvement défini il peut fixer un homme sans le décrire plus amplement. Degas est le maître de cet art, dans lequel les Japonnais nous sont venus en aide; Vallotton est son expression la plus simple. Par quelques traits il a réussi dans cette voie, des



figurenreiche Darstellungen grösster Lebendigkeit gelungen, Strassenscenen z. B., die das Unmittelbare einer Momentphotographie besitzen und dabei ganz und gar aus dem Kopf gemacht sind, so «La Foule à Paris», die Leute auf dem Trottoir, die zusammengepfercht auf irgend einen Strassenzug oder dergl. warten und von einem Schutzmann zurückgedrängt werden, «La Manifestation», die johlende Menge, die Reissaus nimmt, eins seiner glänzendsten Blätter, die Verhaftung des «Anarchiste», der Katalogumschlag für Sagot; dann «l'averse» (der Regen), «le coup de vent» (der Wind), die Kinderbilder «les petites filles» und «petits anges»; alles Pariser Bilder — freilich nicht in der vulgären Bedeutung dieser Bezeichnung, die man nicht mehr ohne nähere Erläuterung anwenden kann, seitdem alle Welt «Pariser Bilder» macht.

Freilich ist es die Strasse, Paris, freilich sind es Pariser, die da wie alle Tage herumstehen, laufen, gedrückt, geschunden, arretiert und totgeschlagen werden, aber: es ist ganz und gar nicht die Wirklichkeit, es ist durchaus kein Realismus, und Vallotton ist alles andere, nur kein Realist. Er sieht in der Strasse nicht die bekannte scheinbar grosse, in Wirklichkeit recht kleine Interessensphäre des modernen Notizenmalers, der planlos abmalt, was

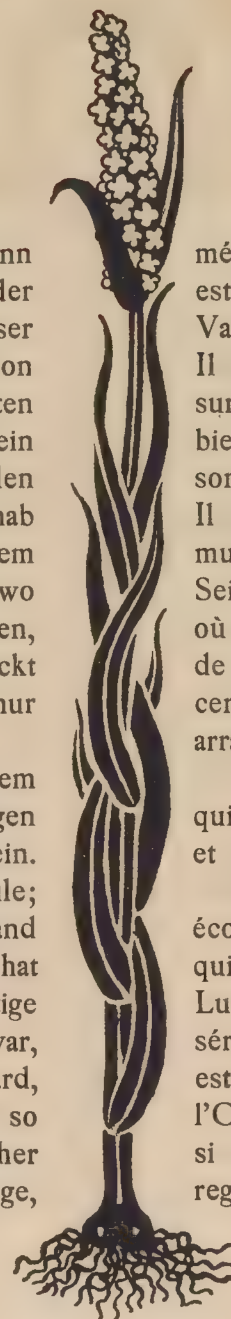
créations à figures nombreuses des plus vivantes, des scènes de rue par exemple, qui possèdent l'immédiateté d'une photographie instantanée et qui malgré cela sont faites complétement de tête, comme par exemple «La Foule à Paris», le peuple sur le trottoir qui attend, parqué et repoussé par la police, le passage d'un cortège; «La Manifestation», la foule hurlante qui se sauve, une de ses meilleurs planches; l'arrestation de «l'Anarchiste»; la couverture du catalogue de la librairie Sagot; puis «l'averse», «le coup de vent», les sujets d'enfants, les «petites filles» et les «petits anges»; tout cela sont des «tableaux de Paris» — il est vrai que ce n'est pas au sens vulgaire de cette désignation, que l'on ne peut plus employer sans explication préalable, depuis que tout le monde fait des «tableaux de Paris».

C'est en effet la rue, c'est Paris, et ce sont des Parisiens qui sont là comme tous les jours, debout, courant, poussés et bousculés, arrêtés et assommés, mais: ce n'est absolument pas la réalité, ce n'est du réalisme en aucune façon et Vallotton est tout ce que l'on voudra, sauf un réaliste. Il ne voit pas dans la rue la sphère d'intérêt connue, grande en apparence, mais très petite en réalité, qui occupe le peintre de détails moderne, qui copie sans

ihm gerade in den Weg läuft und froh ist, wenn ein Bild daraus wird. Vallotton ist immer der Maler ohne Modell. Er liebt wie jeder Pariser das offene Café an den grossen Boulevards, von dem aus sich so gut die Menschenflut beobachten lässt; aber — er trinkt einen boc dazu wie ein ganz gewöhnlicher Mensch. Die Notizen werden erst abends gemacht in seinen vier Pfählen, fernab von den Boulevards, jenseits der Seine, in seinem nüchternen, peinlich sauberen Studierzimmer, wo Gravüren Albrecht Dürer's an den Wänden hängen, des Mannes, der von der Kunst meinte: Sie steckt ganz gewiss in der Natur, man muss sie nur herausholen.

Unter anderen ist Vallotton einer, der mit dem Naturalismus fertig geworden ist, ohne sich den Magen zu verderben, und reagiert, ohne reaktionär zu sein.

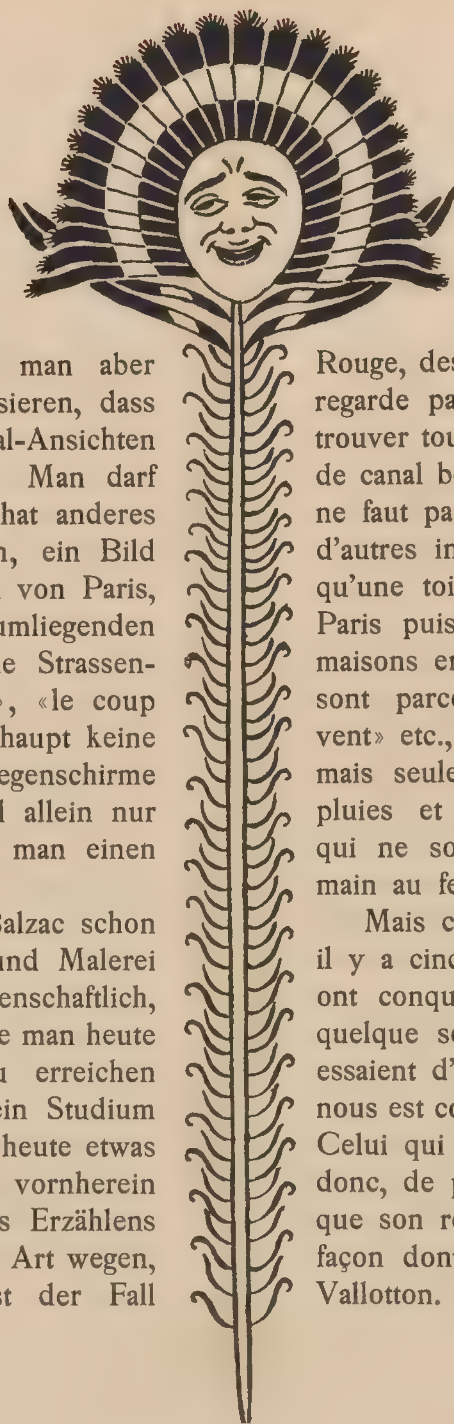
Man nehme irgend einen der älteren Schule; Skarbina zum Beispiel, um einen in Deutschland wie in Frankreich bekannten zu nennen. Er hat auch Pariser Bilder gemacht, ernsthafte, tüchtige Sachen. Der Berliner, der einmal in Paris war, schwelgt vor den Bildern; da ist der Boulevard, da ist die Oper, da ist Moulin Rouge — und so pariserisch, ganz wie Paris. Ja, wenn man näher hinsieht, findet man in der That Moulin Rouge,



méthode ce qui passe sur son chemin et qui est heureux s'il arrive à en faire un tableau. Vallotton est toujours le peintre sans modèle. Il aime comme, tous les Parisiens, le café ouvert sur les grands Boulevards, d'où l'on peut si bien observer le flot humain; mais — il y boit son bock comme un homme tout à fait ordinaire. Il ne prend ses notes que le soir, entre ses quatre murs, loin des boulevards, de l'autre côté de la Seine, dans sa chambre d'étude froide et proprette où des gravures d'Albrecht Durer ornent les murs, de cet homme qui disait de l'art: «Il se trouve certainement caché dans la nature il suffit de l'en arracher.»

Parmi bien d'autres, Vallotton est un de ceux qui en ont fini du naturalisme sans se gâter l'estomac et qui réagissent sans être réactionnaires.

Qu'on prenne un peintre quelconque de l'ancienne école, Skarbina par exemple, pour en nommer un qui est également connu en France et en Allemagne. Lui aussi a fait des tableaux de Paris, des morceaux sérieux et solides. Le Berlinois qui a été à Paris est enthousiasmé de ses toiles: voici les Boulevards, l'Opéra, voilà le Moulin Rouge — et tout cela est si parisien, c'est tout à fait Paris. Oui, lorsque l'on regarde de plus près, on voit en effet le Moulin



französische Plakatschilder etc. Sieht man aber nicht näher hin, so kann es einem passieren, dass irgend eine der hübschen Berliner Kanal-Ansichten Skarbinas ebenso pariserisch erscheint. Man darf das nicht Skarbina zur Last legen, er hat anderes beabsichtigt. Ich will nur damit sagen, ein Bild giebt deshalb noch nicht einen Eindruck von Paris, weil es den Moulin Rouge und die umliegenden Häuser enthält. Dagegen z. B. solche Strassenbilder Vallottons, wie «la manifestation», «le coup de vent» u. s. w., auf denen man überhaupt keine Häuser, sondern nur Beine, Arme, Regenschirme und Stöcke sieht, das sind einzig und allein nur in Paris mögliche Bilder, darauf kann man einen Eid nehmen.

Doch das hat mit anderen Mitteln Balzac schon vor fünfzig Jahren erreicht; Litteratur und Malerei haben die Stadt Paris sozusagen wissenschaftlich, skrupulös wissenschaftlich — so etwa wie man heute von Norwegen aus den Nordpol zu erreichen sucht — erobert, Paris ist bekannt, sein Studium gehört den Provinzlern. Wer nun also heute etwas neues davon erzählen will, begeht von vornherein einen Anachronismus, es sei denn des Erzählens wegen interessant, des Menschen, seiner Art wegen, wie er es uns vorbringt. — Das ist der Fall

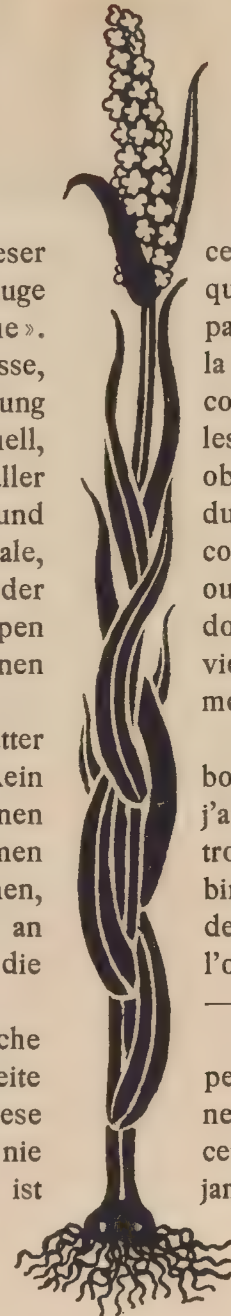
Rouge, des affiches françaises etc. Mais, si l'on n'y regarde pas d'aussi près, il peut vous arriver de trouver toute aussi parisienne une de ces jolies vues de canal berlinois où excelle également Skarbina. Il ne faut pas en attribuer la faute à Skarbina, il a eu d'autres intentions. Je veux seulement dire par là qu'une toile ne donne pas encore l'impression de Paris puisqu'elle contient le Moulin Rouge et les maisons environnantes. Quelles images de la rue sont parcontre «la Manifestation», «le coup de vent» etc., où l'on ne voit pas du tout de maisons, mais seulement des bras, des jambes, des parapluies et des cannes. Ce sont là des aspects qui ne sont possibles qu'à Paris, j'en mettrais la main au feu.

Mais cela Balzac l'a atteint par d'autres moyens il y a cinquante ans déjà; la littérature, la peinture ont conquis la ville de Paris scientifiquement en quelque sorte, à peu près comme les Norvégiens essaient d'atteindre aujourd'hui le pôle Nord. Paris nous est connu, son étude appartient aux provinciaux. Celui qui veut nous en parler aujourd'hui commet donc, de prime abord, un anachronisme, si ce n'est que son récit soit intéressant par lui-même, par la façon dont il nous le présente. — C'est le cas de Vallotton. «La Foule» fut sa première estampe dans

Vallotton. «La Foule» war das erste Blatt dieser Art (1892). Auf gleicher Höhe in der hier ins Auge gefassten Beziehung steht «le couplet patriotique». Auf dem einen Blatt die Menge auf der Strasse, auf dem anderen im Theater; jedes eine Sammlung typischer Portraits, modern im einzelnen, individuell, brillant beobachtet. Da ist eine Speisekarte aller Nuancen des Theater-Patriotismus, der heitere und der cholerische, der konservative und der liberale, der dumme, der intelligente, der subjektive und der objektive Patriot; da sind all die zweifelhaften Typen des Strassenpöbels. Das ist vieux jeu mit modernen Mitteln, alte Kunst.

Und nun vergleiche man damit spätere Blätter wie die vorhin erwähnten, auf denen man kein Gesicht individualisiert findet, diese Kombinationen von Regenschirmen, schwarzen Röcken, Armen und Beinen, die trotzdem so lebendig scheinen, dass man schier körperlich teilzunehmen meint an dem, was vorgeht — das ist moderne Art, die Masse zu schildern.

Und wieder ist es der höhere malerische Gesichtswinkel, der auch die psychologische Seite vertieft. Ich weiss nicht, ob sich Vallotton über diese Differenz seiner Psychologie klar ist; er spricht nie von etwas anderem als dem Malerischen, für ihn ist



ce genre (1892). Au même niveau, par le côté que nous envisageons ici, se trouve «Le Couplet patriotique». Sur l'une des planches la foule dans la rue, sur l'autre la foule au théâtre, chacune une collection de portraits typiques, modernes dans les détails, individuellement et merveilleusement observés. C'est un menu de toutes les nuances du patriotisme de théâtre, le patriote gai et le patriote colérique, le patriote conservateur ou libéral, bête ou intelligent, subjectif ou objectif, tous les types douteux de la populace des rues. Cela est vieux jeu, c'est de l'art ancien avec des moyens modernes.

Et que l'on compare maintenant à ces deux bois, des planches plus récentes, comme celles que j'ai nommées plus haut, des planches où l'on ne trouve pas de visages individualisés, cette combinaisons de parapluies, d'habits noirs, de bras et de jambes qui paraissent malgré tout si vivants que l'on croit participer corporellement à ce qui se passe — c'est là une façon moderne de décrire la masse.

De nouveau c'est la supériorité de l'objectif du peintre qui approfondit le côté psychologique. Je ne sais pas si Vallotton s'est rendu compte de cette différence de sa psychologie; il ne parle jamais que du pictural, pour lui le sujet est



das Stoffliche so einfach wie die Titel, die er darunter setzt. Jedenfalls war es nicht das Bedürfnis nach tieferer Psychologie, das ihn vorwärts gebracht hat, sondern der Wille des Malers.



Das Malerische an diesen Blättern beruht sowohl auf der individuellen Verteilung des Schwarz und Weiss wie dem individuell Bildmässigen, d. h. der Art, wie die Bildfläche abgeschnitten ist. Bei manchen ist dies rein Aeusserliche so glänzend gelungen, dass man mit den Blättern dasselbe machen kann, das eine missgünstige Hängekommission einmal mit einem Turnerschen Gemälde versuchte, ohne das Werk zu vernichten: man kann sie auf den Kopf stellen; der eigentümliche Reiz bleibt bei manchen auch dann erhalten, wenn jede verstandesmässige Wirkung des Stofflichen wegfällt.

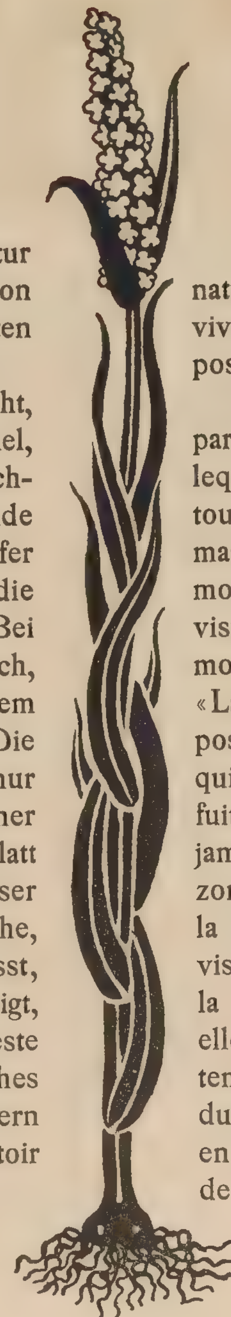
aussi simple que le titre qu'il écrit dessous. En tous les cas, ce ne fut pas le besoin d'une psychologie plus profonde qui le poussa en avant, mais la volonté du peintre.



Ce qu'il y a de pictural dans ces planches repose tant dans la distribution individuelle du blanc et du noir que dans la disposition individuelle de l'image, c. a. d. dans la façon dont la surface illustrée est découpée. Pour quelques unes d'entre elles, ces détails purement extérieurs sont si bien réussis, que l'on pourrait faire avec elles la même chose que ce qu'essayait une fois avec un tableau de Turner, une commission d'accrochage malveillante: on pourrait les placer la tête en bas; chez quelques unes le charme singulier reste conservé, même lorsque l'effet intellectuel du sujet disparaît.

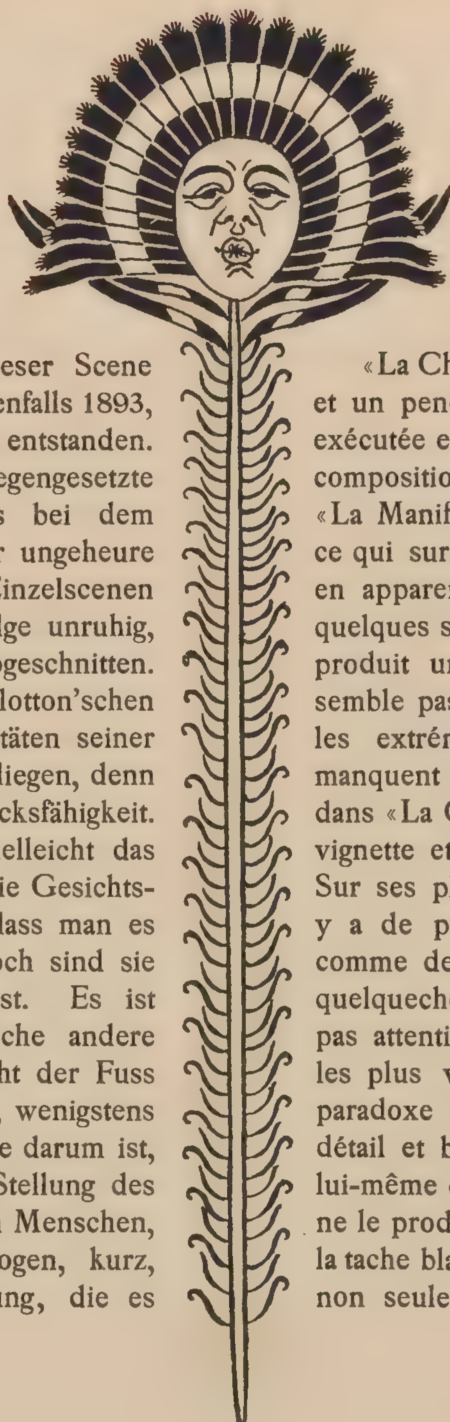
Das ist das Ziel des Künstlers, aus der Natur seine Zeichen, seine Schrift zu machen, die ein von der Natur unabhängiges Leben führen, einen doppelten Sinn besitzen.

Die Mittel, mit denen Vallotton das erreicht, scheinen sehr einfach. Er wählt den Sehwinkel, unter dem seine Objekte möglichst alle Eigentümlichkeiten ihrer Bewegung verraten. Eine laufende Masse zum Beispiel gewinnt an Bewegung, je tiefer man den Sehwinkel nimmt, d. h. je mehr die Bewegungsorgane in das Gesichtsfeld kommen. Bei «la manifestation» steht das Auge so tief wie möglich, es ist der Sehwinkel der Polizisten, die von weitem ankommen und vor denen die Menge flieht. Die Polizisten sehen natürlich im wesentlichen nur rennende Beine, die sich am Horizont zu einer schwarzen Fläche verdichten, wodurch das Blatt seine grosse malerische Wirkung erhält. Dieser Gesichtswinkel, der die eigentliche Hauptsache, die Polizisten, gänzlich vor dem Bilde lässt, nicht sie selbst, sondern nur die Wirkung zeigt, die sie ausüben, ist zugleich auch der geschickteste im dramatisch-stofflichen Sinne. Ein köstliches Detail ist die Amme mit ihren wallenden Bändern und Röcken, die mit ihrem Kinde das Trottoir hinauf fegt.



C'est là le but de l'artiste, trouver dans la nature les lignes de son originalité, ces signes qui vivent d'une vie indépendante de la nature et qui possèdent un double sens.

Les moyens par lesquels Vallotton atteint ce but paraissent très simples. Il choisit l'angle visuel sous lequel ses objets révèlent, autant que possible, toutes les particularités de leurs mouvements. Une masse en train de courir, par exemple, gagne en mouvement lorsqu'on la considère sous un angle visuel très bas, c'est à dire plus les organes du mouvement se présentent sous l'objectif. Dans «La Manifestation» l'œil est placé aussi bas que possible. C'est l'angle visuel des sergents de ville qui viennent de loin et qui mettent la foule en fuite. La police voit naturellement surtout les jambes en mouvement qui s'épaississent à l'horizon en une surface noire, et c'est ce qui donne à la planche son grand effet pictural. Cet angle visuel qui laisse tout à fait en dehors du tableau la chose principale, la police, qui ne la montre pas elle-même, mais l'effet qu'elle produit fait en même temps ressortir très habilement le côté dramatique du sujet. Un détail charmant, c'est la nourrice qui, en tenant son enfant dans ses bras, balaye le trottoir de ses rubans et de ses jupes.

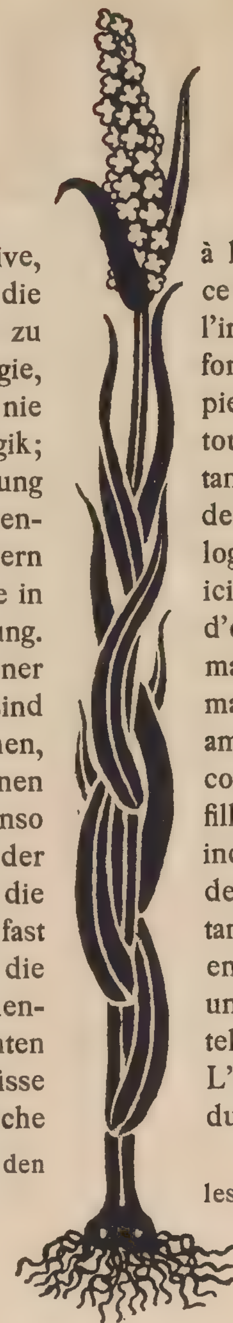


Gewissermassen die Fortsetzung dieser Scene oder ein Pendant dazu ist «la charge», ebenfalls 1893, zur Zeit der anarchistischen Attentate, entstanden. Die Anordnung ist sozusagen die entgegengesetzte und erscheint nicht so glücklich; was bei dem anderen Blatt überraschte, die scheinbar ungeheure Menge, ist hier zu Gunsten von Einzelscenen zurückgedrängt, das Blatt wirkt demzufolge unruhig, scheint mir auch nicht glücklich abgeschnitten. Ausserdem entbehrt man bei der Vallotton'schen Darstellung ungern die unteren Extremitäten seiner Figuren, die in «la charge» vor dem Bilde liegen, denn gerade in ihnen zeigt sich seine Ausdrucksfähigkeit. Die Beine auf seinen Blättern sind vielleicht das Merkwürdigste, sie sind ausdrucksvoll wie Gesichtszüge, sie erzählen immer etwas, ohne dass man es merkt, man achtet nicht auf sie, und doch sind sie eins der stärksten Mittel dieser Kunst. Es ist fast ein Paradox, das diese und manche andere Detailwirkungen Vallotton's erklärt: Nicht der Fuss selbst ist so sehr der Träger der Wirkung, wenigstens ist er es nicht allein, sondern die Luft die darum ist, der weisse Fleck, der ihn umgiebt, die Stellung des Beins, nicht nur auf das andere desselben Menschen, sondern auch auf die Umgebung bezogen, kurz, es ist nicht nur die schwarze Zeichnung, die es

«La Charge» est en quelque sorte une continuation et un pendant de cette scène. Elle à également été exécutée en 1893, lors des attentats anarchistes. La composition est pour ainsi dire opposée à celle de «La Manifestation» et ne parait pas aussi heureuse; ce qui surprend sur l'autre planche, la foule énorme en apparence, est repoussée ici pour faire place à quelques scènes de détails. C'est pourquoi la planche produit une impression d'inquiétude, elle ne me semble pas non plus adroitement coupée. En outre, les extrémités inférieures des personnages nous manquent dans l'interprétation de Vallotton, celles qui, dans «La Charge», se trouvent au premier plan de la vignette et lui donnent son expression vigoureuse. Sur ses planches les jambes sont peut-être ce qu'il y a de plus remarquable, elles sont expressives comme des traits de visage, elles racontent toujours quelquechose sans qu'on ne le remarque, on n'y fait pas attention, et pourtant elles sont un des moyens les plus vigoureux de cet art. C'est presque un paradoxe qui explique chez Vallotton cet effet de détail et bien d'autres. Ce n'est pas tant le pied lui-même qui produit l'effet du mouvement, du moins ne le produit-il pas seul, mais c'est l'air qui l'entoure, la tache blanche qui l'indique, la position d'une jambe, non seulement chez un même homme par rapport

charakterisiert, sondern auch die weisse, die negative, die sich von selbst ergiebt*. Man braucht nur die Füsse auf «les petites filles» und «petits anges» zu sehen, — alles steckt darin, eine Kinderpsychologie, die sich so sicher und richtig nur zeichnen, nie schreiben lässt. Und es ist eine neue Psychologik; hier wird nicht mehr eine interessante Betrachtung neben die andere gestellt, wie in einem Raritätenkabinet; es sind keine besonderen Kinder, sondern ganz beliebige; es ist die Allgemeinheit, aber diese in allen Eigenschaften, voll, echt, es ist Kinderstimmung. In «les petites filles» ist noch scheinbar an einer Individualisierung der Gesichter festgehalten; es sind so echt die Gesichter kleiner französischer Mädchen, so plastisch, dass man sie formen und daraus einen Fries machen möchte, der für unsere Zeit ebenso gut werden könnte wie der Donatello's an der Kapelle bei Santa Croce in Florenz. Dass die Gesichter individualisiert sind, scheint hier fast zufällig, es ist nebensächlich, so natürlich wie die Wirklichkeit. Nur sehe man, wie diese Frauenzimmerchen, an deren Zukunft man mit gemischten Gefühlen denken mag, gehen, wie sie die Füsse setzen, die Körper halten — das ist psychologische

* Man betrachte z. B. die Ausschnitte zwischen den Beinen in «le joyeux quartier latin» u. a.



à l'autre, mais encore à tout l'entourage, en un mot ce n'est pas seulement le dessin noir qui caractérise l'image, mais encore le blanc, le négatif qui se forme de lui-même*. On n'a qu'à regarder les pieds sur «Les petites filles» et «Petits Anges», — tout s'y trouve, une psychologie de l'enfant qui, avec tant de sureté et d'exactitude, peut seulement se dessiner, jamais s'écrire. Et c'est aussi une psychologie nouvelle: une observation intéressante n'est plus ici placée à côté de l'autre, comme dans un musée d'objets rares, ce ne sont pas des enfants particuliers, mais des enfants quelconques, c'est la généralité, mais celle-ci dans toutes ses qualités, avec toute son ampleur, dans toute sa vérité, donnant l'impression complète d'un groupe d'enfants. Dans «Les petites filles», l'artiste se tient encore en apparence à une individualisation des visages; ce sont si véritablement des visages de petites filles françaises, dessinés avec tant de plastique que l'on voudrait les mouler pour en faire une frise, qui aurait, pour notre époque, une valeur toute aussi grande que celles de Donatello dans la chapelle de Santa Croce à Florence. L'individualisation des figures est ici presque le fait du hasard, c'est une chose secondaire, aussi naturelle

* Qu'on remarque par exemple les découpures entre les jambes dans «Le joyeux quartier latin» etc.



Perspektive. — Und daneben die Jungens in «petits anges» mit ihren flinken, frechen Beinchen; garnichts individualisiert, jedes Gesicht besteht aus ein paar Punkten; wenn man sie einzeln betrachtet, wird man unter den paar Dutzend kaum zwei verschiedene Profile finden. Und doch ist das Bild so vielstimmig wie das Leben. — Man wird leicht in diesen und anderen Anzeichen ein Element erkennen, das durch Degas der französischen Malerei zugeführt wurde: Japan. Aber geradeso wie die Alten an Vallotton ihren Anteil haben, der völlig durch seine Individualität aufgelöst wurde, so ist auch Japan in ihm ohne Rest aufgegangen. Er hat es zu seinem Eigentum gemacht.



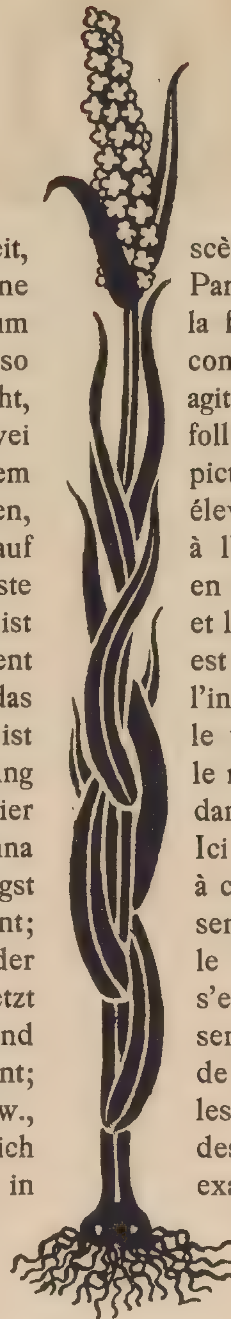
In seinen Schilderungen menschlicher Bewegungen erreicht Vallotton zweifellos das Höchste seiner Kunst. Nur durch die Betonung der Bewegung vermag er in der reizenden Serie der «baigneuses»

que la réalité. Mais que l'on regarde seulement comme ces petites femmes, à l'avenir desquelles on ne pense pas sans des sentiments très mêlés, savent marcher, comme elles placent leurs pieds, comme elles tiennent leur tête, c'est là véritablement de la perspective psychologique. — Et à côté de cela les petits gamins dans «Petits Anges», avec leurs petites jambes agiles et impertinentes, sans aucune individualisation, chaque visage se compose de quelques points; en les regardant séparément, parmi ces quelques douzaines de profils, on n'en trouvera à peine deux qui soient différents. Et pourtant cette estampe est aussi pleine d'impressions multiples que la vie.

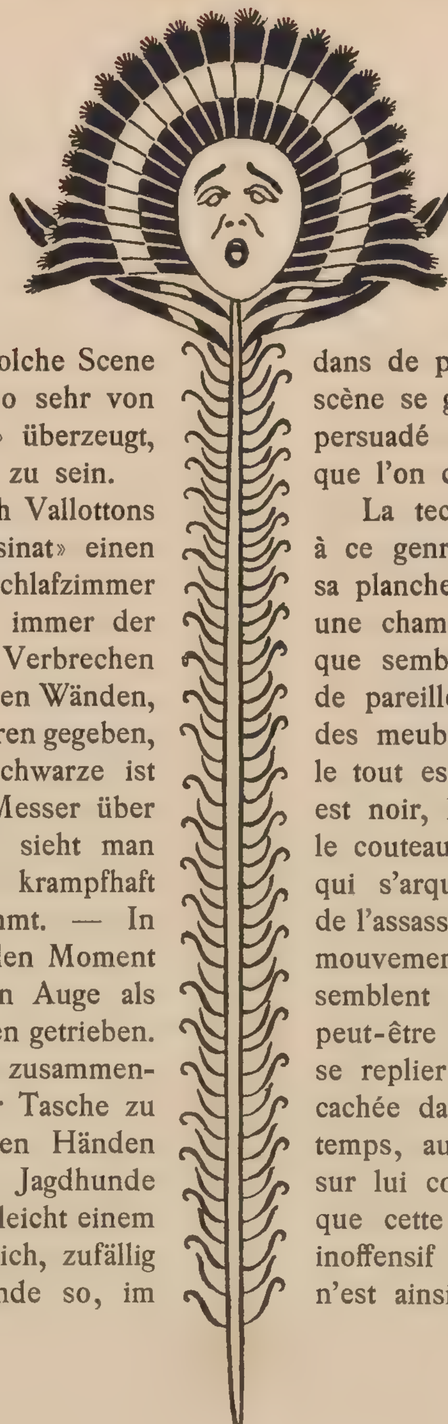


Dans ses descriptions du mouvement humain, Vallotton atteint incontestablement le côté le plus élevé de son art. Ce n'est que par l'accentuation du mouvement qu'il arrive, dans ses charmantes

aus nichts einen Vorgang zu machen. Die Fähigkeit, bei grösster Unruhe des Stofflichen so vollkommene künstlerische Ruhe zu bewahren, kenne ich kaum bei einem anderen Lebenden. Selbst bei einem so tollen Treiben, wie es in der «scène au café» herrscht, bleibt das Bildmässige erhalten. Zwischen zwei Spielenden ist Streit ausgebrochen. Der eine sucht dem anderen seine Ueberzeugung dadurch aufzudrängen, dass er ihn am Kragen nimmt und das Bierglas auf den Schädel niedersausen lässt. Kellner und Gäste laufen zu, um den Wütenden zurückzureissen, alles ist in grösster Erregung. Vallotton nimmt den Moment kurz vor dem Schlag, im nächsten Augenblick wird das Glas auf dem Schädel des Spielers zerbrechen, es ist der Moment der Starrheit, der trotz grösster Erregung bei solchen Gelegenheiten die Beteiligten ergreift. Hier kann man von einer Deformation reden; die Donna neben dem übelberatenen Spieler, die in ihrer Angst zu einem steifen Zwirnsfaden zu werden scheint; der am Kragen gefasste Spieler selbst, dem sich der Kopf in die Schultern gebohrt hat und der jetzt schon völlig zerquetscht ist; die furchtbare Hand des Angreifenden, die grösser als der Kopf erscheint; die schiefgereckten Körper der Zuschauer u. s. w., alles das sind Deformationen. Aber sie sind tötlich richtig; so erscheinen die Dinge dem Auge in



scènes des «Baigneuses», à créer un sujet avec rien. Parmi les vivants je retrouve à peine chez un autre la faculté de garder la tranquillité artistique la plus complète alors que le sujet comporte la plus grande agitation. Même, lorsque règne une animation aussi folle que dans la «Scène au café», l'ordonnance picturale reste conservée. — Une dispute s'est élevée entre deux joueurs. L'un cherche à imposer à l'autre son opinion, en le prenant au collet tout en brandissant son bock sur son crâne. Les garçons et les clients accourent pour retenir le furibond. Tout est dans le plus grand désordre. Vallotton saisit l'instant qui précède le coup; dans un clin d'œil le verre se brisera sur le crâne du joueur. C'est le moment d'arrêt qui, malgré la plus grande irritation, dans toutes ces occasions, immobilise les combattants. Ici l'on peut parler de déformation. La femme placée à côté du joueur mal intentionné, qui, dans sa peur, semble prendre la raideur et la maigreur d'un piquet; le joueur saisi par le collet; lui-même, dont la tête s'est enfoncée dans les épaules et qui maintenant semble déjà complètement écrasé; la terrible main de l'assaillant qui paraît plus grande que sa tête; les corps raidis des spectateurs etc. — tout cela sont des déformations. Mais elles sont complètement exactes; c'est ainsi que l'œil aperçoit les choses



solchen Momenten, so wird sich eine solche Scene in das Gedächtnis graben, man ist so sehr von der Richtigkeit dieses «Impressionismus» überzeugt, dass man meinen könnte, dabeigewesen zu sein.

Für diese Beobachtungsart eignet sich Vallottons Technik am besten. Er stellt in «l'assassinat» einen Mord dar. Der Schauplatz ist ein Schlafzimmer mit der entsetzlichen Nüchternheit, die immer der Raum zu besitzen scheint, in dem ein Verbrechen geschieht. Von allen Gegenständen, von den Wänden, den Möbeln, dem Bett, sind nur die Konturen gegeben, alles ist weisse Fläche. Das einzig Schwarze ist der Mörder, der sich mit erhobenem Messer über das Bett gestürzt hat; von dem Opfer sieht man nur einen Arm vorkommen, der sich krampfhaft gegen den Körper des Mörders stemmt. — In «l'anarchiste» ist die Betonung der für den Moment wichtigen Bewegungen, die dem blöden Auge als Deformation gelten, vielleicht am weitesten getrieben. Der Körper des Verbrechers scheint sich zusammenzuwickeln, um noch die Waffe aus der Tasche zu reissen und zugleich den schnappenden Händen der Häscher zu entgehen, die ihn wie Jagdhunde anspringen. So erscheint die Scene vielleicht einem harmlosen Spaziergänger, der ihrer plötzlich, zufällig ansichtig wird, sie ist nur eine Sekunde so, im

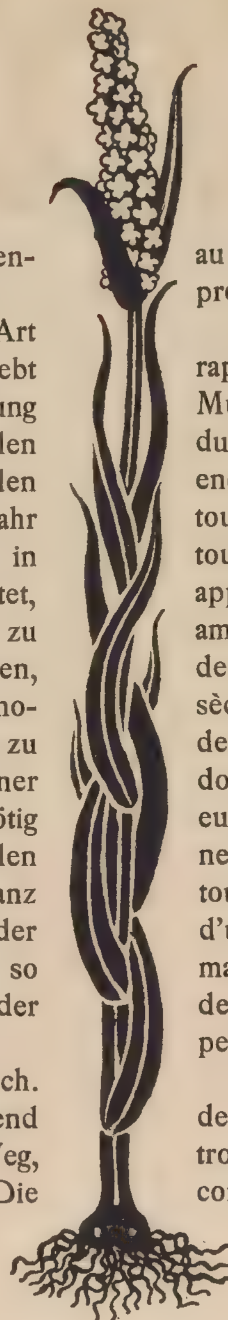
dans de pareils moments, c'est ainsi qu'une pareille scène se gravera dans la mémoire, on est tellement persuadé de l'exactitude de cet «impressionnisme» que l'on croirait y avoir été.

La technique de Vallotton se prête le mieux à ce genre d'observations. Prenons par exemple sa planche «L'Assassinat». Le théâtre du crime est une chambre à coucher avec l'épouvantable fadeur que semble toujours revétir l'endroit, où ont lieu de pareilles actes. De tous les objets, des murs, des meubles, du lit, on ne voit que les contours; le tout est une surface blanche. Seul le meurtrier est noir, le meurtrier qui s'est jeté sur le lit avec le couteau tiré; de la victime on ne voit qu'un bras qui s'arqueboute convulsivement contre le corps de l'assassin. Dans «L'Anarchiste» l'accentuation des mouvements nécessaires au moment même, qui semblent des déformations à l'œil distrait, vont peut-être le plus loin. Le corps du criminel semble se replier sur lui-même pour saisir encore l'arme cachée dans sa poche et pour échapper, en même temps, aux mains tendues des agents, qui sautent sur lui comme des chiens de chasse. C'est ainsi que cette scène apparaît peut-être au promeneur inoffensif qui l'aperçoit soudain et par hasard. Elle n'est ainsi que pendant une seconde, elle change

nächsten Moment ist es anders, aber dieser Augenblick ist haarscharf getroffen.

Es ist in dieser Beobachtung etwas von der Art Munchs, die Dinge zu sehen. Auch Munch giebt solche Momente, und treibt dabei die Vereinfachung vielleicht noch weiter; aber während er zuweilen nicht ganz die litterarische Klippe zu vermeiden versteht, die immer dieser Darstellungsart Gefahr droht, bleibt Vallotton immer der Maler, der in dubio auf eine psychologische Vertiefung verzichtet, um nicht eine rein künstlerische Wirkung zu schmälern. Munch scheint es nach seinen letzten, höchst gelungenen Versuchen in Holzschnitt, Lithographie, Zinkätzung u. s. w. geglückt, Techniken zu finden, die die spezifische Ausbeutung seiner Darstellungsgabe gestatten, Vallotton hat nie nötig gehabt, zu suchen. Was er nicht sicher darstellen kann, lässt er fort. Während Munch immer ganz innerlich ist, bleibt Vallotton konsequent an der Aussenseite der Dinge haften, giebt diese aber so plastisch und von allem Nebenwerk frei, dass der Betrachter die Perspektive von selbst findet.

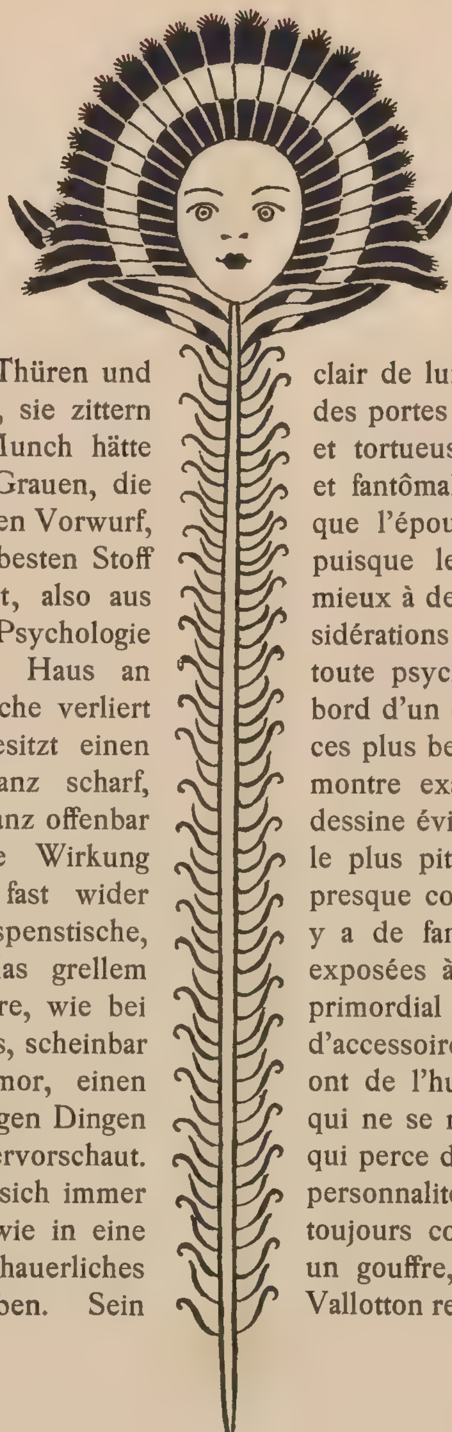
«La nuit» dient vielleicht am besten zum Vergleich. Mitten in der schwarzen Nacht steht ein blinkend weisses Haus, zu dem ein riesig geschlungener Weg, ebenfalls weiss im Mondlicht, hinaufführt. Die



au moment suivant, mais elle est saisie avec une précision absolue.

Il y a dans cette observation quelquechose qui rappelle la façon dont Munch voit les choses. Munch, lui aussi, donne de pareilles impressions du moment, et peut-être pousse-t-il la simplification encore plus loin; mais, tandis qu'il ne réussit pas toujours à éviter l'écueil littéraire, Vallotton reste toujours le peintre qui, dans le doute, renonce à un approfondissement psychologique pour ne point amoindrir un nouvel effet artistique. D'après ses derniers essais de bois, de lithographies, de pointes-sèches très réussies, Munch semble avoir trouvé des techniques qui permettent l'utilisation de ses dons d'exécution particuliers. Vallotton n'a jamais eu besoin de chercher. Il laisse de côté ce qu'il ne peut pas rendre. Tandis que Munch interiorise toujours complètement, Vallotton s'arrête toujours d'une façon conséquente au côté extérieur du choses, mais il les rend avec tant de plastique et libérés de tout accessoire, que l'observateur trouve la perspective de lui-même.

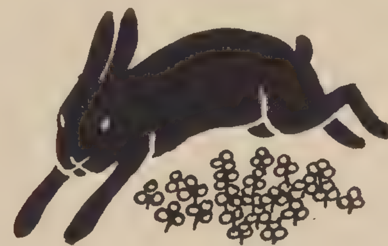
«La Nuit» servira peut-être le mieux de point de comparaison. Au milieu de la nuit noire se trouve une maison d'un blancheur éblouissante, où conduit une énorme route en zig-zags, blanche au



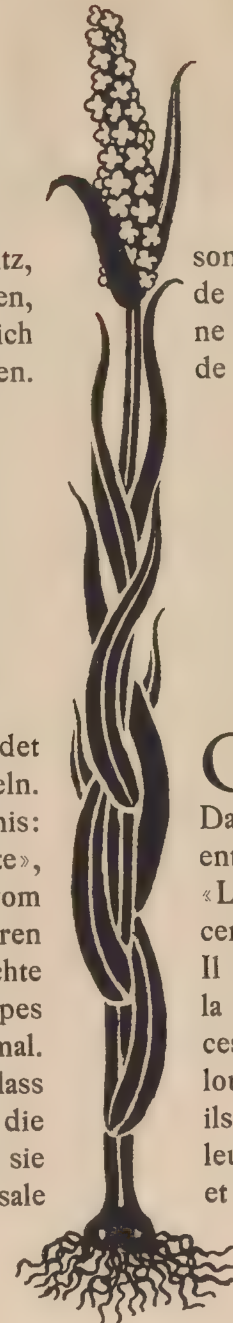
Konturen des Hauses, die Umrisse der Thüren und Fenster sind irreguläre, krumme Linien, sie zittern in dem gespenstisch bleichen Licht. Munch hätte bei dem Vorwurf einzig und allein das Grauen, die Einsamkeit betont. Vallotton kommt auf den Vorwurf, weil Mondlicht und Nacht den denkbar besten Stoff für seine Schwarz-weiss-Technik ergiebt, also aus einer reinen, äusserlichen, von jeder Psychologie freien Betrachtung. Munch hätte das Haus an einen Weg gelegt, der sich in's Unendliche verliert — eins seiner schönsten Gemälde besitzt einen ähnlichen Inhalt —, Vallotton zeigt ganz scharf, wie der Weg läuft und construiert ihn ganz offenbar so, wie er die denkbar malerischste Wirkung ergiebt. Das Geheimnisvolle schlüpft fast wider seinen Willen hinein; es ist das Gespenstische, das in jedem einsamen Haus liegt, das grellem Mondlicht ausgesetzt ist, nicht das Primäre, wie bei Munch, sondern fast etwas nebensächliches, scheinbar zufälliges. Beide Künstler haben Humor, einen Humor, der abseits steht, sich nie an lustigen Dingen auslässt, sondern hinter den ernsten hervorschaut. Munch ist die tiefere Persönlichkeit, die sich immer ganz und gar in den Stoff hineinstürzt, wie in eine gähnende Tiefe, aus der zuweilen ein schauerliches Lachen heraufklingt; Vallotton bleibt oben. Sein

clair de lune. Les contours de la maison, les carrés des portes et des fenêtres, sont des lignes irrégulières et tortueuses, qui tremblent sous la clarté blafarde et fantômale. Munch n'aurait accentué dans le sujet que l'épouvante et la solitude, Vallotton l'a choisi puisque le clair de lune et la nuit se prêtent le mieux à des effets de blanc et noir donc par des considérations purement extérieures, indépendentes de toute psychologie. Munch aurait placé la maison au bord d'un chemin qui se perd dans l'infini — une de ces plus belles toiles a un sujet analogue —, Vallotton montre exactement quel tracé suit le chemin et le dessine évidemment de façon à ce qu'il produise l'effet le plus pittoresque. Le côté mystérieux s'introduit presque contre sa volonté: c'est simplement ce qu'il y a de fantômal dans toutes les maisons solitaires exposées à un clair de lune cru; ce n'est pas l'effet primordial comme chez Munch, mais quelque chose d'accessoire, presque dû au hasard. Les deux artistes ont de l'humour, un humour qui se tient à l'écart, qui ne se manifeste jamais sur les choses gaies, mais qui perce derrière les choses sérieuses. Munch est la personnalité la plus profonde des deux, il se précipite toujours corps et âme dans son sujet, comme dans un gouffre, d'où résonne parfois un rire effrayant; Vallotton reste à la surface, son humour, son ironie, lui

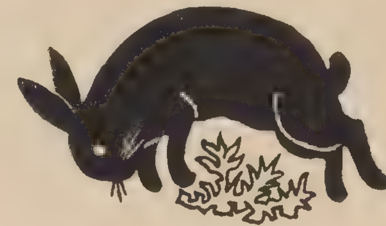
Humor, seine Ironie ist ihm sozusagen ein Schutz, der ihn abhält, sich tiefer mit den Dingen einzulassen, als ihm passt, und der ihm zugleich gestattet, sich mit ihnen, ohne sentimental zu werden, zu befassen.



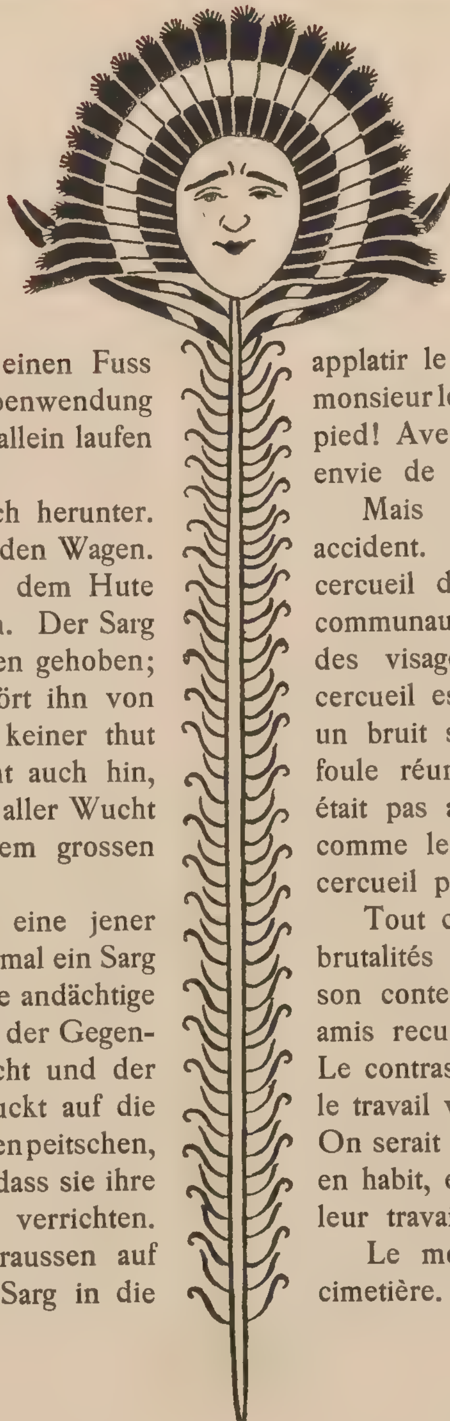
Die ergreifendsten Belege für diese Ironie findet man in den Blättern, die vom Tode handeln. In 4 Holzschnitten schildert Vallotton ein Begräbnis: «le mauvais pas», «les nécrophores», «l'absoute», «le grand enterrement». Er verfolgt einen Sarg vom Haus bis in die Grube. Zuerst gilt es, den schweren Kasten die Treppe hinunter zu bringen; keine leichte Arbeit für die sechs schwarzen Herren der Pompes funèbres; der Kasten ist gross, die Treppe schmal. Manchmal werden sie an die Wand gequetscht, dass ihnen die Cylinder in den Nacken rutschen, die Nase muss man auch in Acht nehmen, dass sie nicht platt gedrückt wird. Sacré . . . quelle sale



sont en quelque sorte des cuirasses qui l'empêchent de s'occuper des choses avec plus de profondeur qu'il ne le voudrait, et qui lui permettent en même temps de les aborder sans tomber dans la sentimentalité.



On trouve les preuves les plus saisissantes de cette ironie dans les planches qui traitent de la mort. Dans quatre gravures sur bois, Vallotton décrit un enterrement: «Le mauvais pas», «Les nécrophores», «L'absoute» et «Le grand enterrement». Il suit un cercueil de la maison mortuaire jusqu'à la tombe. Il s'agit d'abord de faire descendre les escaliers à la lourde boîte; ce n'est pas là un travail facile pour ces messieurs des pompes funèbres; la boîte est lourde et la cage de l'escalier est étroite. Parfois ils sont écrasés contre le mur, ce qui fait que leurs chapeaux hauts leur glissent dans la nuque et qu'il leur faut bien prendre garde à ne pas se faire



besogne! — ob der Herr Tote nicht einen Fuss kleiner sein konnte! Bei so einer Treppenwendung hat man, weiss Gott, Lust, den Kasten allein laufen zu lassen . . .

Aber er kommt immer ganz glücklich herunter. Nun ist er so weit und jetzt soll er auf den Wagen. Die Trauergemeinde ist versammelt mit dem Hute in der Hand und andächtigen Gesichtern. Der Sarg wird mit dem einen Ende auf den Wagen gehoben; es giebt einen dumpfen Laut. Jeder hört ihn von der andächtigen Trauergemeinde, aber keiner thut so, als habe er es gehört. Keiner sieht auch hin, wie sich die schwarzen Herren jetzt mit aller Wucht gegen den Sarg legen und ihn mit einem grossen Schwung hinaufschieben.

Es ist das ein wenig roh, es ist eine jener Brutalitäten, die sein müssen, weil nun einmal ein Sarg mit Inhalt mehrere Centner wiegt. Für die andächtige Trauergemeinde ist es aber sehr peinlich; der Gegensatz zwischen der halb erfrorenen Andacht und der rüstigen Arbeit der schwarzen Fräcke zuckt auf die Nerven. Man könnte diese befrackten Herren peitschen, und man hat ihnen nur dankbar zu sein, dass sie ihre Arbeit mit dieser gewohnten Sicherheit verrichten.

Der peinlichste Moment kommt draussen auf dem Kirchhof. Gerade lässt man den Sarg in die

applatir le nez. «Sacré . . . quelle sale besogne! — monsieur le trépassé ne pourrait-il pas être plus petit d'un pied! Avec un pareil escalier tournant on a diablement envie de laisser glisser la boîte toute seule . . .»

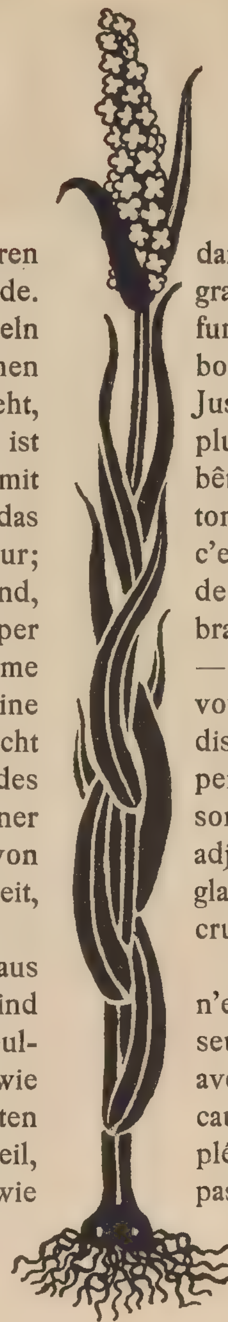
Mais on finit toujours par descendre sans accident. Enfin on y est arrivé et maintenant le cercueil doit être hissé sur le char funèbre. La communauté en deuil est réunie, chapeau bas, avec des visages recueillis. Presque verticalement, le cercueil est monté par un bout sur le char, avec un bruit sourd. Tout le monde l'entend, parmi la foule réunie, mais chacun fait comme s'il ne s'en était pas aperçu. Personne ne veut voir, ensuite, comme les hommes en noir se penchent contre le cercueil pour le pousser avec un grand élan.

Tout cela est un peu grossier, c'est une de ces brutalités nécessaires puisque enfin un cercueil et son contenu pèsent plusieurs quintaux. Mais les amis recueillis en éprouvent un sentiment pénible. Le contraste entre la tristesse silencieuse et repliée et le travail vigoureux des habits noirs torture les nerfs. On serait capable de donner des coups à ces hommes en habit, et on ne peut que les remercier d'exécuter leur travail avec l'habileté qui leur est coutumière.

Le moment le plus pénible, c'est l'arrivée au cimetière. On est en train de faire descendre le cercueil

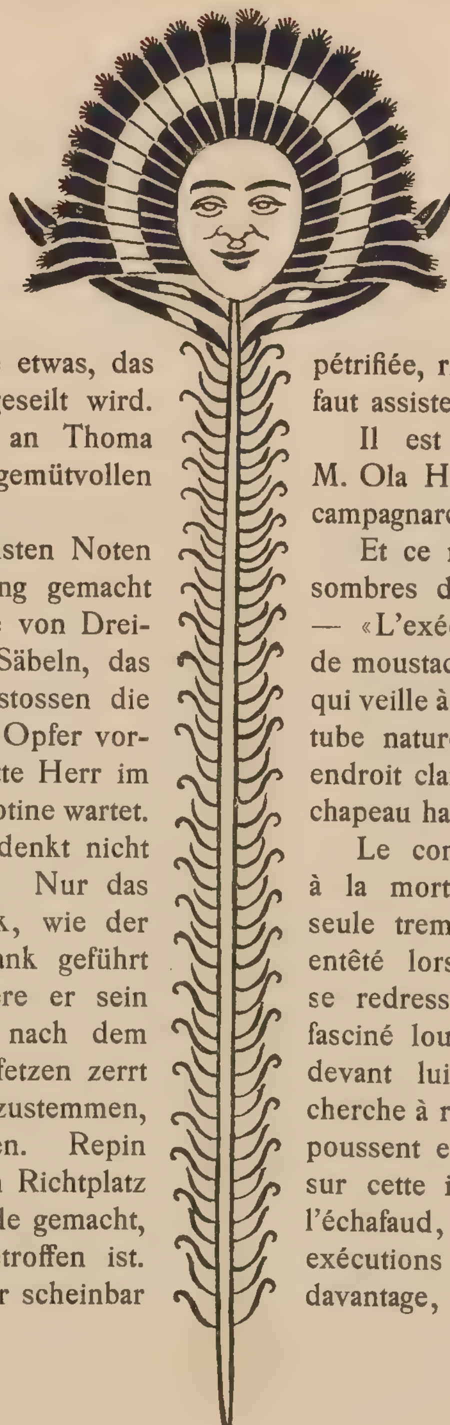
Grube. Jetzt sind es keine befrackten Herren mehr, hier hat die Pompe funèbre ein Ende. Brutale Henkersknechte mit aufgestreiften Aermeln sind an der Arbeit. Unmittelbar davor stehen die Leidtragenden; je näher sie die Sache angeht, um so dümmere Gesichter machen sie, das ist nun mal so. Jenseits des Grabes steht allein mit seinem Söhnchen der Witwer, er macht das dümmste Gesicht, direkt eine lächerliche Figur; ganz stramm korrekt, die Arme militärisch anliegend, von den Händen ist gar nichts zu sehen; der Körper möchte sich noch dünner machen, die Arme möchten in den Körper eindringen. So steht er eine halbe Stunde, eine Ewigkeit, wie es seine Pflicht ist als Hilfsvorstand in der Unter-Abteilung des Ministeriums; er fühlt eigentlich nichts in seiner eiszapfenhaften Erstarrung, vollkommen Idiot von der brutalen Kälte und der brutalen Grausamkeit, die ihn hierher gepflanzt hat.

Dieses Blatt ist masslos traurig, obwohl es durchaus keine Rührung äussert; die einzig Rührseligen sind die beiden Klageweiber mit ihren dekorativen Heultüchern, die nur des Weinens wegen da sind, wie eine Ergänzung der Pompes funèbres. Die Beteiligten weinen nicht, sie sind auch nicht gerührt, im Gegenteil, sie sind verglast, starr und steif und dumm, so wie



dans la tombe. Ce ne sont plus maintenant des hommes graves en habit. C'est ici que finissent les pompes funèbres. Des gaillards vigoureux avec la brutalité des bourreaux sont à l'œuvre, les manches retroussées. Juste à côté d'eux se trouve la famille du défunt; plus ça les touche de près, plus ils font des figures bêtes. Il en est ainsi, hélas! De l'autre côté de la tombe se trouve, seul, le veuf avec ses petits garçons, c'est lui qui fait la figure la plus bête; l'expression de son visage est même ridicule. Muet, correct, les bras le long du corps, avec une raideur toute militaire, — on ne voit même pas les mains — le corps voudrait se faire encore plus mince, les bras voudraient disparaître dans le corps, ainsi il reste debout pendant une demi-heure, une éternité, comme c'est son devoir de sous-chef de bureau au ministère, service adjoint; au fond il ne sent rien dans sa raideur de glaçon, complétement ahuri par la froideur et la cruauté brutale qui l'ont planté là.

Cette planche est d'une tristesse infinie, quoiqu'elle n'exprime absolument pas d'attendrissement. Les seules personnes émues sont les deux pleureuses avec leurs mouchoirs décoratifs qui ne sont là qu'à cause de leurs qualités larmoyantes comme un complément des pompes funèbres. La famille ne pleure pas, elle n'est même pas touchée, au contraire, elle est



man ist, wenn man zusehen muss, wie etwas, das einem lieb war, brutal in die Grube geseilt wird.

Unbegreiflich, wie Hansson dabei an Thoma denken konnte, an den treuherzigen, gemütvollen Landmann, den ewigen Optimisten.

Und es sind noch nicht die dunkelsten Noten Vallottons. Er hat mal eine Hinrichtung gemacht — «L'exécution»: Man sieht eine Reihe von Dreimastern, Schnurrbärten und gezogenen Säbeln, das ist die Sicherheitsmannschaft. Vor ihr stossen die Henker — in Cylindern natürlich — das Opfer vorwärts, dahin, wo es licht ist, wo der dritte Herr im Cylinder mit der Faust am Hebel der Guillotine wartet.

Der Verurteilte hat keine Angst, er denkt nicht ans Sterben, er denkt überhaupt nicht. Nur das Fleisch fürchtet sich und sträubt zurück, wie der Ochse störrisch ist, der zur Schlachtbank geführt wird. Der Hals bäumt sich, als wittere er sein Schicksal, das Auge schielt fasciniert nach dem blinkenden Ding da vorne, jeder Fleischfetzen zerrt zurück und sucht den Körper zurückzustemmen, den die Henkersherren vorwärts stossen. Repin hat über diese viehische Idiotie der zum Richtplatz geführten Verurteilten ein grosses Gemälde gemacht, in dem das Pathologische meisterhaft getroffen ist. Vallotton giebt mehr und geht, während er scheinbar

pétrifiée, rigide et bête comme on l'est quand il vous faut assister à l'enterrement de ce qui vous est cher.

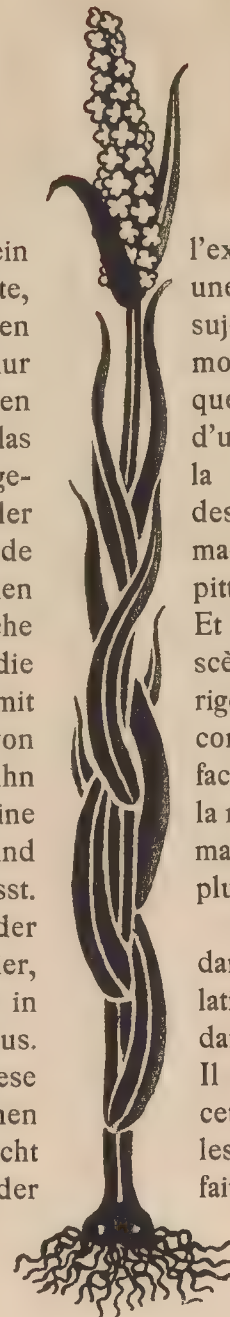
Il est inconcevable que dans ces planches M. Ola Hansson ait pu songer à Hans Thoma, au campagnard naïf et candide, à l'éternel optimiste.

Et ce ne sont pas encore les côtés les plus sombres de Vallotton. Il a fait une scène lugubre — «L'exécution»: on y voit une rangée de casques, de moustaches et de sabres tirés, c'est la force armée qui veille à la sûreté. Devant elle les bourreaux — en tube naturellement — poussent la victime vers un endroit clair où un troisième monsieur également en chapeau haut, le poing au levier de la guillotine attend.

Le condamné n'a pas peur, il ne pense pas à la mort, il ne pense pas du tout. La chair seule tremble et se rebiffe, comme le bœuf est entêté lorsqu' on le conduit à l'abattoir. Le cou se redresse comme s'il flairait sa destinée, l'œil fasciné louche vers cette chose brillante qu'il voit devant lui, chaque lambeau de chair résiste et cherche à retenir le corps que les bourreaux corrects poussent en avant. Repin a peint une grande toile sur cette ineptie bestiale des condamnés menés à l'échafaud, une toile où le côté pathologique des exécutions est maîtrement saisi. Vallotton donne davantage, et, tandis qu'en apparence il reste à

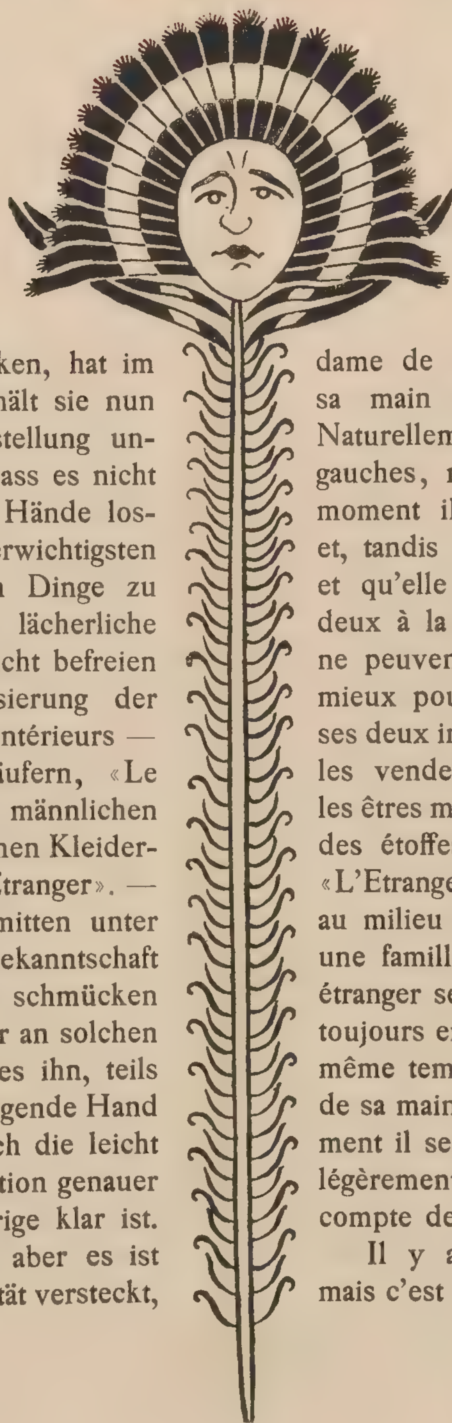
äusserlich bleibt, viel tiefer. Es war eine rein künstlerische Reflection, die ihn auf den Stoff brachte, die Einsicht, dass der Mensch in einem solchen Augenblick nichts fühlt oder denkt, sondern nur sieht. Und ohne sich auf die wissenschaftlichen Künsteleien eines Wiertz einzulassen, giebt er das quasi ideale Gesichtsfeld des zum Richtblock geschleppten Opfers. Die lange Reihe dunkler Soldaten, das halbnackte Opfer, die blinkende Maschine, das alles gab schon an sich einen «malerischen» Stoff. Und nun das Selbstverständliche eines solchen Vorgangs. Die beiden Henker, die den Verurteilten vorwärts stossen, thun ihr Amt mit der selbstverständlichen, spielenden Geläufigkeit von Packträgern. Exakt wie ein Maschinenteil wird ihn gleich die Hand des Haupthenkers ergreifen — eine furchtbare Hand — und alles geht viel schneller und einfacher als sich der Unglückliche träumen lässt.

Diese Ironie ist das Charakteristische an der Persönlichkeit Vallottons. Durch sie ist er Gallier, der Nachkomme der Gavarnis, nur diskreter in seinem womöglich noch brutaleren Pessimismus. Er bedarf nicht der grausigen Stoffe, um diese Ironie anzubringen, sie ist überall, auch in seinen harmlosesten Darstellungen. In «Le Confiant» macht der Liebhaber sein Geständniss. Er ist vor der



l'extérieur, il pénètre beaucoup plus avant. Ce fut une réflexion purement artistique qui l'amena à son sujet terrible, la conviction que dans un pareil moment l'homme ne sent et ne pense rien, qu'il ne fait que voir. Sans entrer dans les artifices scientifiques d'un Wiertz, il présente l'objectif presque idéal de la victime trainée à l'échafaud. La longue file des soldats sombres, le condamné à moitié nu, la machine étincelante, tout cela donnait déjà un sujet pittoresque, — il y a là dedans une ironie terrible. Et voyez ce qu'il y a de naturel dans une pareille scène, comme tout se passe avec une exactitude rigoureuse. Les deux bourreaux qui poussent le condamné avec la routine de portefaix, une routine facile qui va de soi. Avec la précision d'une machine, la main du maître-bourreau le saisira tout à l'heure, une main terrible! — et tout cela va beaucoup plus vite et plus simplement que ne le saurait rêver le malheureux.

Cette ironie est ce qu'il y a de caractéristique dans la personnalité de Vallotton. Par elle il est latin et successeur de Gavarni, plus discret seulement dans son pessimisme, peut-être encore plus brutal. Il n'a pas besoin de sujets d'effroi pour faire valoir cette ironie, elle est partout, même dans ses vignettes les plus inoffensives. Dans «Le Confiant» l'amoureux fait son aveu. Il est tombé à genoux devant la



Dame seines Herzens aufs Knie gesunken, hat im Niederknieen ihre Hand ergriffen und hält sie nun fest. Natürlicherweise wird die Handstellung unnatürlich, aber jeder von beiden fühlt, dass es nicht recht angeht, in diesem Augenblick die Hände loszulassen, und während er ihr die allerwichtigsten Dinge sagt und sie die allerwichtigsten Dinge zu hören bekommt, müssen beide an die lächerliche Handstellung denken, von der sie sich nicht befreien können. Das Beste in dieser Ironisierung der Bewegungen liegt in den beiden Ladenintérieurs — «La modiste» mit den weiblichen Verkäufern, «Le Bon Marché» mit den unglücklichen männlichen Wesen, die das Schicksal haben, den Damen Kleiderstoffe zu zeigen, vor allem aber in «L'Etranger». — In dem Couloir der Folies-Bergères, mitten unter jungen Damen von jener Art, mit deren Bekanntschaft sich ein Mann mit Familienanhang nicht schmücken kann, bewegt sich «der fremde Herr», der an solchen Orten immer zu finden ist. Teils zieht es ihn, teils bangt er vor der Berührung, die herabhängende Hand sagt alles. Langsam schiebt er sich durch die leicht beschwingten Vögel, die über seine Situation genauer orientiert sind, als er sich über die ihrige klar ist.

Viel Humor ist in diesen Blättern, aber es ist der Humor, der sich hinter die Objektivität versteckt,

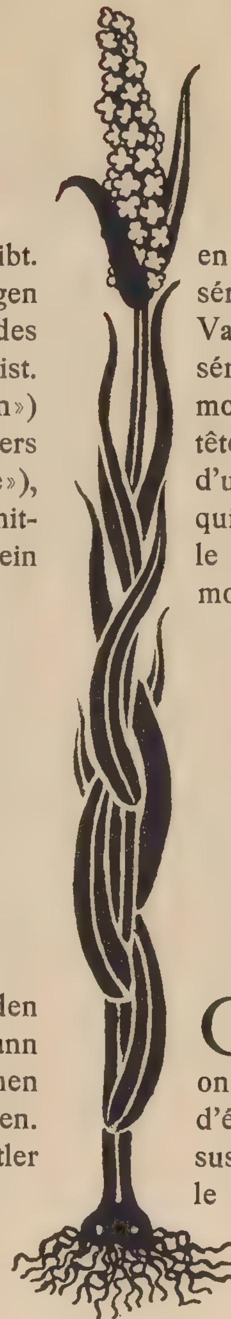
dame de son cœur et, en s'agenouillant, il a saisi sa main qu'il tient maintenant dans la sienne. Naturellement les gestes des mains deviennent gauches, mais chacun des deux sent que dans ce moment il serait déplacé de se lâcher les mains, et, tandis qu'il lui dit les choses les plus graves et qu'elle les écoute, il faut qu'ils songent tous deux à la position ridicule de leurs mains, qu'ils ne peuvent quitter. — Ce que Vallotton a fait de mieux pour l'ironie des mouvements se trouve dans ses deux intérieurs de magasins: — «La modiste» avec les vendeuses féminines, «Le Bon Marché» avec les êtres malheureux qui ont pour destinée de montrer des étoffes à des dames, — mais avant tout dans «L'Etranger». Dans le couloir des Folies-Bergères, au milieu de ces jeunes dames qu'un homme ayant une famille ne peut pas se vanter de connaître, un étranger se promène, «l'étranger» que l'on rencontre toujours en de pareils endroits. Il se sent attiré et, en même temps, il a peur de ce contact; le mouvement de sa main droite qu'il laisse pendre dit tout. Lentement il se glisse à travers les groupes de ces oiseaux légèrement ailés qui se rendent beaucoup mieux compte de sa situation qu'il n'est orienté sur la leur.

Il y a beaucoup d'humour dans ces planches, mais c'est l'humour qui se cache derrière l'objectivité,

die anderen lachen lässt und selber ernst bleibt. Er ist nie die Hauptsache. Es giebt keinen einzigen Holzschnitt Vallottons, der der Komik oder des Ernstes wegen, der aus ihm spricht, gemacht ist. Ob Vallotton eine Dame im Bade zeigt («le bain») oder den schwimmenden Kopf des Selbstmörders unter dem düsteren Brückenbogen («le suicide»), es ist nicht der Erzähler, der etwas Kurioses mitteilt, sondern der Maler, der in der Welt nur ein grosses malerisches Motiv erblickt.



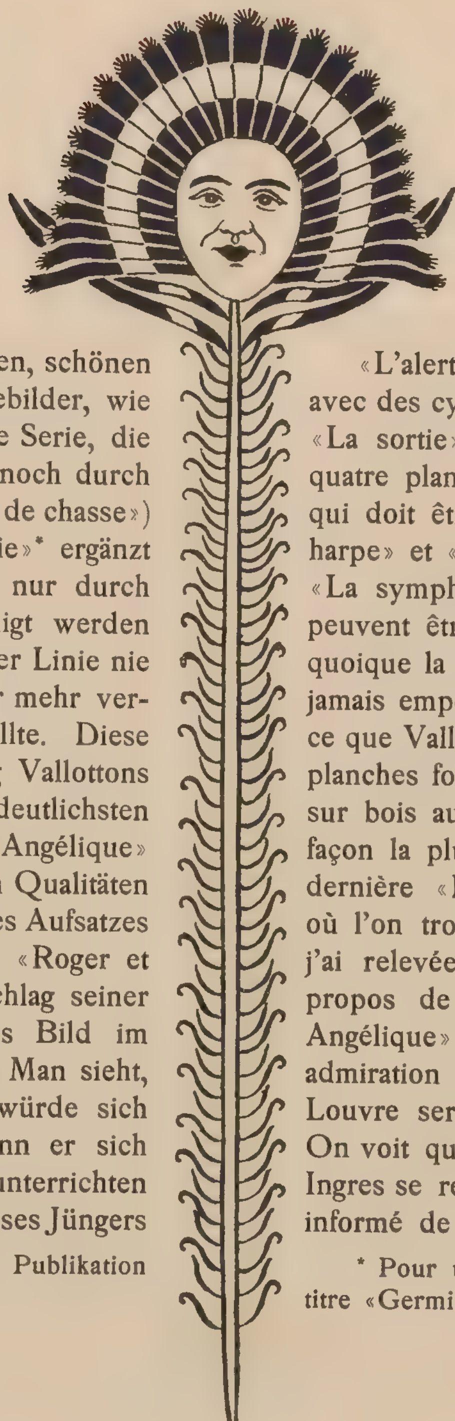
Diese rein malerische Tendenz überwiegt in den späteren Blättern immer mehr, ja, man kann in ihnen das geflissentliche Vermeiden aller stofflichen Momente, die der Deutung zugänglich sind, verfolgen. Das mag der Psychologe bedauern; der Künstler verliert dadurch nichts.



en faisant rire les autres, tout en restant soi-même sérieux. Il n'y a pas une seule gravure sur bois de Vallotton qui ait été faite pour le côté comique ou sérieux que l'on peut y trouver. Que Vallotton montre une dame au bain («Le bain») ou bien la tête d'un suicidé qui surnage sous la sombre arcade d'un pont («Le suicide»), ce n'est pas le conteur qui communique quelque chose de singulier, mais le peintre qui ne voit dans le monde qu'un grand motif pictural.



Cette tendence purement picturale prédomine toujours davantage dans les planches ultérieures, on peut même y poursuivre une intention précise d'éviter tous les sujets anecdotiques qui seraient susceptibles d'interprétation. Le psychologue peut le regretter, l'artiste n'y perd rien.



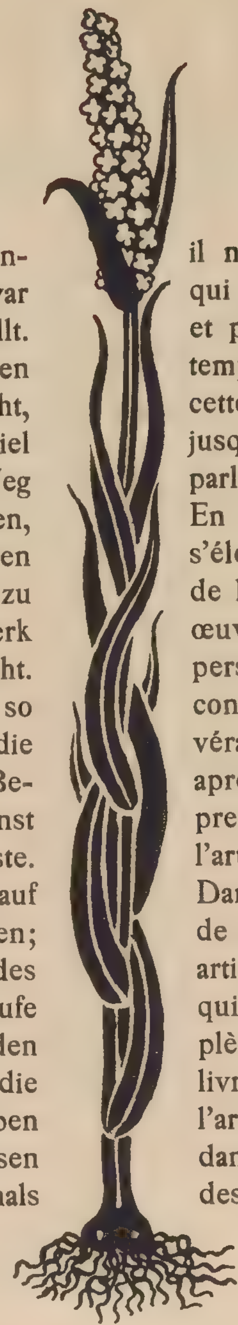
«L'alerte», eine Erneuerung des früheren, schönen Blattes mit den Schwänen, seine Toilettebilder, wie «la sortie», «le pocker», und seine letzte Serie, die vier Platten mit den vier Musikern, die noch durch zwei weitere Blätter («la harpe» und «le cor de chasse») und in jüngster Zeit durch «La symphonie»* ergänzt worden sind, sind solche Arbeiten, die nur durch den malerischen Gesichtswinkel gewürdigt werden können, wenn auch die Ausdruckskraft der Linie nie ganz verhindern wird, dass man hinter ihr mehr vermutet, als was Vallotton mit ihr geben wollte. Diese letzten Blätter vermitteln den Uebergang Vallottons vom Holzschneider zum Maler, am deutlichsten vielleicht die beiden Blätter «Roger et Angélique» und «la Paresse», in denen man dieselben Qualitäten angedeutet findet, die ich am Eingang meines Aufsatzes an den Malereien Vallottons hervorhob. «Roger et Angélique» ist ein unmittelbarer Niederschlag seiner Verehrung für Ingres, dessen bekanntes Bild im Louvre hierfür als freies Vorbild diente. Man sieht, es ist keine blinde Verehrung, Ingres würde sich vermutlich im Grabe herumdrehen, wenn er sich von diesen Folgen seiner Wirksamkeit zu unterrichten vermöchte. Und doch brauchte er sich dieses Jüngers

* Für eine in Vorbereitung befindliche Publikation «Germinal» des Autors.

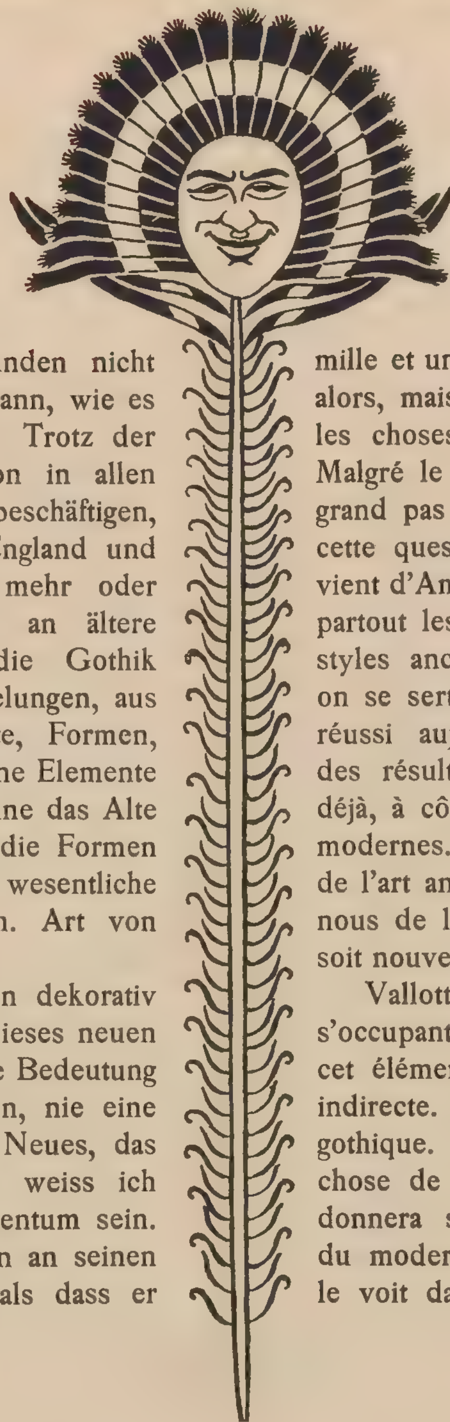
«L'alerte», réédition d'une ancienne belle planche avec des cygnes, ses scènes de toilette, comme aussi «La sortie», «Le pocker» et sa dernière série, les quatre planches avec les quatre musiciens, — série qui doit être complétée par les deux planches «La harpe» et «Le cor de chasse» et en dernier lieu par «La symphonie»* — sont de ces œuvres qui ne peuvent être appréciées que sous l'objectif pictural, quoique la faculté d'expression de la ligne ne puisse jamais empêcher que l'on y suppose autre chose que ce que Vallotton voulait nous donner. Ces dernières planches forment chez l'artiste le passage du graveur sur bois au peintre, et parmi elles, peut-être de la façon la plus précise, les deux planches de l'année dernière «Roger et Angélique» et «La Paresse», où l'on trouve l'indication des mêmes qualités que j'ai relevées au commencement de cette étude, à propos de la peinture de Vallotton. «Roger et Angélique» est une crystallisation immédiate de son admiration pour Ingres, dont la célèbre toile du Louvre servit de modèle pour cette interprétation. On voit qu'il ne s'agit pas d'une admiration aveugle; Ingres se retournerait dans sa tombe s'il pouvait être informé de ces suites de son activité. Et pourtant

* Pour une publication que prépare l'auteur sous le titre «Germinal».

nicht zu schämen, der das von ihm vor der Vergessenheit zu retten sucht, was gross und rein an ihm war und in unserer Zeit eine seltene Kostbarkeit darstellt. Gelingt es Vallotton auf diesem Wege, der modernen Kunst das, was ihr unbestreitbar bisher abgeht, zuzuführen, so wird man von Vallotton noch viel zu reden haben. Jedenfalls wird er seinen Weg gehen, und dieser läuft abseits von den Bahnen, in denen sich die Entwickelung der französischen Kunst gegenwärtigt bewegt. Ich hoffe gezeigt zu haben, dass bereits aus seinem Holzschnittwerk eine scharf umrissene Persönlichkeit herausspricht. Verfolgt sie ihr Ziel ebenso entschlossen weiter, so wird dieses sie auch an Gebieten vorbeiführen, die heute, nach langer Vernachlässigung, grösste Bedeutung, ja vielleicht grössere als die reine Kunst selbst, besitzen. Das sind die dekorativen Künste. In allen Ländern ist man seit wenigen Jahren auf der Suche nach neuen dekorativen Wirkungen; die Künstler haben sich hier und da wieder des Gewerbes bemächtigt, das der Kunst im Laufe unseres Jahrhunderts gänzlich entfremdet worden ist; man macht Bücher, Tapeten, Möbel; kurz, die Kunst sucht wieder unmittelbar ins praktische Leben zu dringen, wo sie während der vergangenen grossen Stilepochen stets zu Hause war. So wie damals



il n'y aurait pas lieu d'avoir honte de ce disciple qui cherche à sauver de l'oubli ce qui était grand et pur chez lui et ce qui représente dans notre temps un trésor précieux. Si Vallotton réussit dans cette voie à introduire dans l'art moderne ce qui, jusqu'à présent, lui manque incontestablement, on parlera encore beaucoup du jeune graveur sur bois. En tous les cas il suivra son chemin et ce chemin s'éloigne des voies que suit actuellement l'évolution de l'art français. J'espère avoir montré que de son œuvre de graveur sur bois se dégage déjà une personnalité nettement définie. Si cette personnalité continue à poursuivre son but avec autant de persévérance elle l'amènera à s'approcher de domaines qui, après avoir été longtemps négligés, commencent à prendre aujourd'hui une plus grande importance que l'art pur lui-même. Je veux parler des arts décoratifs. Dans tous les pays on cherche depuis peu d'années de nouveaux effets de décoration. Ça et là les artistes se sont emparés à nouveau des industries qui pendant ce siècle leur étaient devenues complètement étrangères: on commence à refaire des livres, des meubles, des papiers peints, en un mot, l'art cherche de nouveau à retourner, sans détours, dans la vie pratique, où, durant les grandes époques des styles d'autrefois, il fut toujours le maître. Pour



kann es aus tausend und mehr Gründen nicht werden, aber dass es nicht so bleiben kann, wie es jetzt ist, steht noch viel sicherer fest. Trotz der Kürze der Zeit hat man bisher schon in allen Ländern, die sich mit dieser Frage beschäftigen, viel erreicht, das Beste in Amerika, England und Belgien. Aber überall drängt sich mehr oder weniger die Anlehnung der Künstler an ältere Stilformen auf, am meisten wird die Gothik benutzt; es ist zweifellos schon heute gelungen, aus diesem Ecclecticismus positive Resultate, Formen, in denen neben dem Alten auch moderne Elemente wahrnehmbar sind, zu ziehen. Ganz ohne das Alte wird man nie auskommen; sollen aber die Formen für uns Wert haben, so muss das wesentliche Element in ihnen neu, modern, d. h. Art von unserer Art sein.

Vallotton gehört zu den blutwenigen dekorativ thätigen Künstlern, die für die Bildung dieses neuen Elementes eine zum mindesten mittelbare Bedeutung besitzen. Bei ihm kann man sicher sein, nie eine gothische Linie zu finden; ob er etwas Neues, das zugleich brauchbar ist, bringen wird, weiss ich nicht, aber ganz sicher wird es sein Eigentum sein. Ihm steckt der moderne Sinn, wie man an seinen Holzschnitten sieht, zu tief im Blute, als dass er

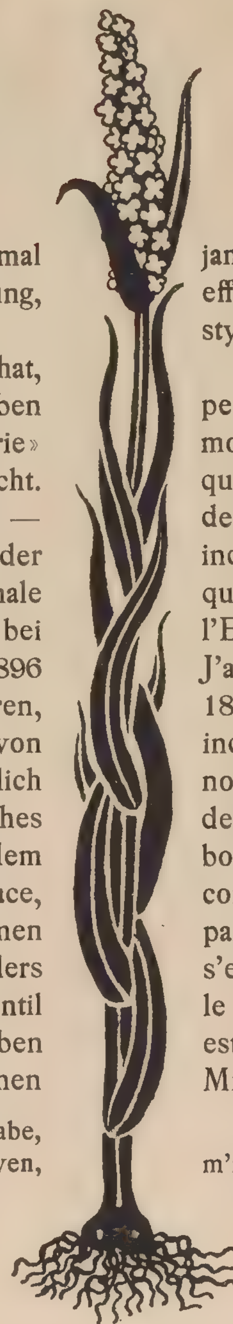
mille et une raisons, il ne saurait plus en être comme alors, mais il est encore beaucoup plus certain que les choses ne resteront pas dans leur état actuel. Malgré le court espace de temps on a déjà fait un grand pas en avant dans les pays qui s'occupent de cette question, ce que l'on a fait de mieux nous vient d'Amérique, d'Angleterre et de Belgique. Mais partout les artistes s'appuient plus ou moins sur les styles anciens. Le style gothique est celui dont on se sert le plus et il est certain que l'on a déjà réussi aujourd'hui à obtenir avec cet éclectisme des résultats positifs, des formes, où l'on perçoit déjà, à côté de ce qui est traditionnel, des éléments modernes. On ne pourra jamais se passer entièrement de l'art ancien; mais si les formes doivent avoir pour nous de la valeur, il faut que l'élément principal y soit nouveau, c'est à dire de l'espèce de notre espèce.

Vallotton fait partie du petit nombre des artistes s'occupant de décoration, qui pour la formation de cet élément nouveau ont du moins une importance indirecte. Chez lui on ne trouve jamais de ligne gothique. Je ne sais pas s'il donnera quelque chose de nouveau qui soit utilisable, mais ce qu'il donnera sera certainement son propre. Le sens du moderne est trop enraciné en lui, comme on le voit dans ses bois, pour qu'il puisse le renier

ihn verleugnen könnte. Gelingt ihm also einmal eine dekorative und zugleich stilistische Wirkung, so wird sie als Fortschritt rechnen.

Was er bisher auf diesem Gebiete gemacht hat, kann nur als ein bescheidener Anfang gelten. Neben der erwähnten Holzschnitzerei «la Walkyrie» kommen einige Bücher und Affichen in Betracht. Das beste Buch* — im gewerblichen Sinne — scheint mir trotz der grossen Ueberhastung bei der Arbeit der Katalog für die Exposition Internationale du Livre Moderne 1896. «Les Rassemblements» bei Floury (für «les bibliophiles indépendants») 1896 enthalten 30 Reproduktionen — nicht Gravüren, wie der Titel sagt! — nach Zeichnungen von Vallotton, die sich seinen Holzschnitten, namentlich den Strassenscenen, anschliessen. Als typisches Kuriosum verweise ich auf die Reproduktion nach dem Vallottonschen Selbstporträt auf Seite 5 der préface, bei dem es sich der Herausgeber nicht hat nehmen lassen, wider Wissen und Wollen des Künstlers hineinzutuschen, um das Bild ein wenig plus gentil zu machen. Die Sache ist kaum glaublich. Derselben Tendenz folgend, hat Uzanne den Vallottonschen

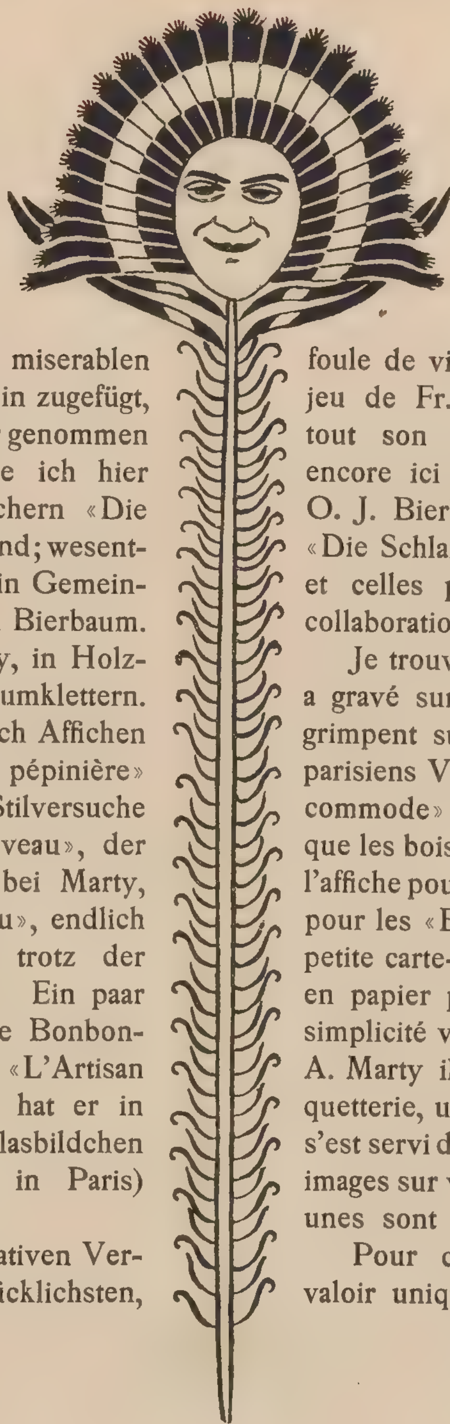
* Der bescheidene Anteil, den ich daran gehabt habe, braucht mich bei dieser, übrigens durchaus relativen, Würdigung nicht zu beeinflussen.



jamais. S'il parvient donc une fois à réussir un effet décoratif qui sera en même temps un effet de style, il aura fait un grand pas en avant.

Ce qu'il a fait jusqu'à présent dans ce domaine ne peut être considéré que comme un commencement modeste. A côté du bas-relief en bois «La Walkyrie», quelques livres et quelques affiches entrent en ligne de compte. Le meilleur livre* — au point de vue industriel — me paraît être, malgré la grande hâte qui a été mise à son exécution, le Catalogue de l'Exposition internationale du livre moderne 1896. J'ajouterai aussi: «Les Rassemblements» publié en 1896 chez Floury (pour la Société des Bibliophiles indépendants) qui contient trente reproductions (et non gravures comme l'indique le titre) d'après des dessins de Vallotton qui se rapprochent de ses bois, surtout de ses scènes des rues. Je renvoie, comme une curiosité typique au portrait de Vallotton par lui-même à la page 5 de la préface où l'auteur s'est permis, sans avertir l'artiste, de faire retoucher le cliché pour rendre l'image «plus gentille». Cela est incroyable! Pour obéir à la même tendence Mr. Uzanne a joint aux dessins de Vallotton une

* La part modeste que j'y ai eu ne doit pas m'influencer dans ce jugement d'ailleurs très relatif.



Bildern eine Unmenge von unendlich miserablen Vignetten ältesten Genres von Fr. Courboin zugefügt, wodurch dem Buch jeder eigene Charakter genommen worden ist. Von den übrigen erwähne ich hier die Illustrationen zu den deutschen Büchern «Die Schlangendame», die nicht recht geglückt sind; wesentlich besser ist «Der bunte Vogel», dieser in Gemeinschaft mit E. R. Weiss; beide Bücher von Bierbaum.

Sehr hübsch ist das Ex-libris für Joly, in Holzschnitt, zwei Katzen, die auf Büchern herumklettern. Wie jeder Pariser Maler, hat Vallotton auch Affichen gemacht; «le plan commode» und «la pépinière» reihen sich seinen Holzschnitten an, als Stilversuche können das Plakat für Bings «l'Art nouveau», der Umschlag für «les études de femmes» bei Marty, die kleine Reklamekarte für «l'Art nouveau», endlich ein Fries (Tapete), dessen Originalität trotz der primitiven Einfachheit überrascht, gelten. Ein paar Kleinigkeiten, ein Papiermesser und eine Bonbonschachtel hat er jüngst für Marty's «L'Artisan Moderne» gemacht. — Seine Koloristik hat er in vierzig kleinen, zum Teil sehr reizenden Glasbildchen für Laterna Magica (für Madame D. in Paris) angewandt.

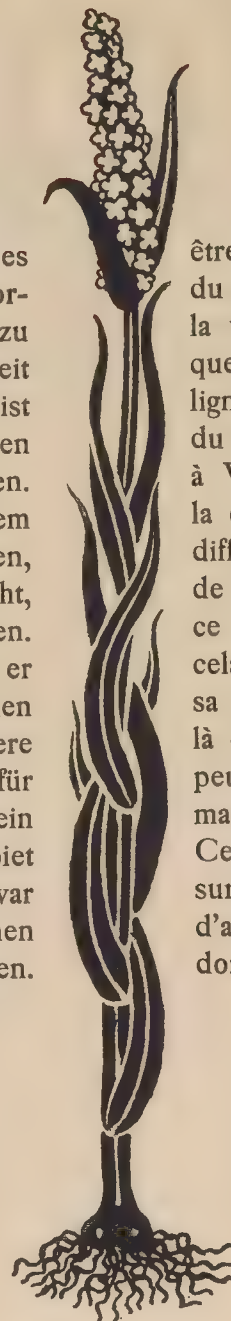
In den rein stilistischen dieser dekorativen Versuche scheint mir Vallotton da am glücklichsten,

foule de vignettes infiniment médiocres et très vieux-jeu de Fr. Courboin, ce qui a enlevé au volume tout son caractère personnel. Il faudrait parler encore ici des illustrations pour deux volumes de O. J. Bierbaum, publiés en allemand, celles pour «Die Schlangendame» qui ne sont pas très réussies et celles pour «Der bunte Vogel», dessinées en collaboration avec E. R. Weiss infiniment meilleures.

Je trouve plein de charme l'ex-libris que Vallotton a gravé sur bois pour l'éditeur Joly: deux chats qui grimpent sur des livres. Comme tous les peintres parisiens Vallotton a aussi fait des affiches; «Le plan commode» et «la Pépinière» sont de la même catégorie que les bois. On peut considérer comme essais de style l'affiche pour «l'Art nouveau» de Mr. Bing, la couverture pour les «Etudes de femmes», publiées par Marty, la petite carte-annonce pour «l'Art nouveau» et une frise en papier peint dont l'originalité surprend malgré la simplicité véritable. Pour «l'Artisan Moderne» de M. A. Marty il vient de faire quelques bibelots en marquetterie, un coupe-papier et une boîte à bonbons. Il s'est servi de son art de coloriste pour exécuter quarante images sur verre pour lanterne magique, dont quelques unes sont charmantes (pour Madame D. à Paris).

Pour ces essais décoratifs, lorsqu'ils doivent valoir uniquement par le style, Vallotton me semble

wo er sich Motive der Tierwelt bedient. Da ist es ihm oft gelungen, den dekorativen Wert seiner Vorbilder zu bestimmen. Freilich ist es von hier bis zu der reinen Stillinie, die von allem Stofflichen befreit ist, noch ein grosser Schritt. Ich bin nicht Optimist genug, in Vallotton die Fähigkeit, dieser wesentlichsten Konsequenz der Stilistik zu folgen, vorauszusagen. Wer die Natur so scharf angeschaut hat wie er, dem wird es schwer werden, sie so weit zu vergessen, wie es die Stilkunst verlangt. Es wäre thöricht, Vallottons Bedeutung deshalb schmälern zu wollen. Sein Wert liegt im rein Künstlerischen. Dort hat er sich als junger Mensch binnen wenigen Jahren einen Platz erobert, den ihm niemand, auch nicht unsere schnelllebige Zeit, so leicht rauben wird. Was er für die angewandten Künste thut, giebt er noch obendrein hinzu. Und sicher hat er auch für dieses Gebiet zum mindesten die Bedeutung, wertvolle und zwar neue Grundelemente geliefert zu haben, auf denen andere — wenn nicht er selbst — weiterbauen können.



être le plus heureux lorsqu'il se sert des motifs du monde animal. Il y est souvent parvenu à définir la valeur décorative de ses modèles. Il est vrai que de là il y a encore un grand pas jusqu'à la ligne pure de style entièrement libérée de tout souci du sujet. Je ne suis pas assez optimiste pour prédire à Vallotton la faculté de réussir dans ce qui est la conséquence essentielle de l'art du style. Il sera difficile pour celui qui a si bien regardé la nature de l'oublier autant que l'exige l'ornementation, mais ce serait une erreur de vouloir rapetisser pour cela la valeur artistique de Vallotton. Il faut chercher sa valeur dans le domaine purement artistique, c'est là que, très jeune, il s'est conquis une place en peu d'années, une place que personne, même la marche hâtive de notre temps, ne saura lui enlever. Ce qu'il a fait pour l'art appliqué il nous le donne par surcroit. Et certainement sur ce domaine il a le mérite d'avoir au moins fourni des éléments fondamentaux, dont d'autres, si ce n'est lui-même, pourront se servir.





Der folgende Katalog enthält sämtliche Holzschnitte Vallottons in chronologischer Reihenfolge. Der Künstler hat ausserdem eine grosse Anzahl von Schwarz-Weiss-Zeichnungen gemacht, die in verschiedenen Zeitschriften, wie Le Rire, La Revue Blanche, La Revue des Revues, Le Courrier français, La Vie Parisienne u. a., auf mechanischem Wege reproduziert worden sind. Die Bezeichnungen sind mit denen identisch, die Vallotton selbst in die Holzblöcke geschnitten hat. Für diese sind die Bezeichnungen angenommen worden, unter denen die Blätter im Handel bekannt sind. Die Zahlen zwischen den beiden Kolonnen bedeuten die Breite und Höhe der Platten. Die in diesem Werk publizierten und reproduzierten Platten sind durch gesperrten Druck und einen * ausgezeichnet.



Le catalogue suivant contient par ordre chronologique toutes les gravures sur bois de Félix Vallotton. L'artiste a exécuté en outre un grand nombre de dessins en blanc et noir qui ont paru, en reproductions par des procédés méchaniques dans différentes revues comme Le Rire, La Revue Blanche, La Revue des Revues, Le Courrier français, La Vie Parisienne et différente autres publications françaises et étrangères. Les dénominations sont identiques à celles que Vallotton a gravées lui-même dans ses blocs. Pour celles-ci nous avons choisi les titres sous lesquels elles sont connues chez les marchands. Les nombres entre les deux colonnes indiquent la largeur et la hauteur des planches. Les titres des planches publiées et reproduites dans cet ouvrage sont imprimés en types espacés et marqués d'une *.



1891

1. Tête de vieille femme	11/13 cm	Kopf einer alten Frau
2. Paul Verlaine*	11/13 cm	
3. Felix Vallotton*	11/13 cm	
4. Richard Wagner*	13/20 cm	
5. Hector Berlioz*	13/20 cm	
6. Le grand enterrement*	35/26 cm	Das grosse Begräbnis

1892

7. Le Breithorn	25/14 cm	Das Breithorn
8. Le Cervin	25/14 cm	Das Matterhorn
9. Collection de têtes de chapitres, lettres et culs de lampe etc. pour la revue „l'Art et l'Idée“ avec le portrait d'Octave Uzanne		Eine Anzahl von Schlussstücken, Randleisten und Initialen für die Zeitschrift „l'Art et l'Idée“ mit dem Portrait von Octave Uzanne
10. Baudelaire*	13/20 cm	
11. Le beau soir*	31/23 cm	Der schöne Abend
12. Le mur*	19/10 cm	Die Mauer
13. Les cygnes*	17,5/13,5 cm	Die Schwäne
14. Les fortifs	15/6 cm	Die Befestigungen
15. La foule à Paris*	19/14 cm	Pariser Pöbel
16. La scène au café*	25/17 cm	Café-Scene
17. L'anarchiste*	25/17 cm	Der Anarchist
18. Le Mont-Blanc (I)	25/14 cm	Der Mont Blanc (I)

19. Le Mont-Blanc (II)*	14/25 cm	Der Mont Blanc (II)
20. La Jungfrau	25/14 cm	Die Jungfrau
21. Le Glacier de Rhône	25/14 cm	Der Rhone-Gletscher
22. Les nécrophores*	25/14 cm	Die Totengräber
23. Couverture du catalogue pour E. Sagot	25/18 cm	Umschlag eines Katalogs für Sagot
24. Portrait de Mr. S.	14/18 cm	Porträt des Herrn S.

1893

25. César, Jésus, Socrate, Néron	31/15 cm	Cäsar, Christus, Sokrates, Nero
26. La manifestation* (pour «l'Estampe Originale»)	32/20 cm	Das Manifest für «l'Estampe Originale»
27. La mer	24/14,5 cm	Das Meer
28. L'assassinat*	24/14,5 cm	Der Mord
29. Ex-libris L. Joly	7/10 cm	
30. Le Bon Marché*	26/20 cm	Der Bon-Marché
31. Les baigneuses pour «La Revue blanche»	11/18 cm	Die Badenden für «La Revue blanche»
32—41. Série de petits sujets de baigneuses*	ca. 6/4 cm	Zehn Platten mit Badenden
42. Le couplet patriotique*	27/18 cm	Das patriotische Couplet
43. La charge	26/20 cm	Der Angriff
44. Les petites filles*	20/14 cm	Die Mädchen
45. Le mauvais pas*	18/23 cm	Die böse Ecke
46. R. Schumann* Pan 1895	13/20 cm	

1894

47. Portrait de Mr. Romain Coolus — 13/20 cm — Porträt des Herrn Romain Coolus
48. Les baigneuses, pour «The Chap Book» — 8,5/13,5 cm — Die Badenden für «The Chap Book»
49. A vingt ans — 18/23 cm — Mit zwanzig Jahren
50. L'émoi — 22/18 cm — Die Angst
51. Ibsen* — 12/16 cm
52. L'etranger* — 18/22 cm — Der fremde Herr
53. La modiste* — 22/18 cm — Bei der Modistin
54. Petits anges* — 24,5/15 cm — Die süssen Kleinen
55. Encadrement (inédit) — 22/27 cm — Rahmen (unveröffentlicht)
56. L'exécution* — 25/15 cm — Die Hinrichtung
57. Le suicide* — 18/23 cm — Der Selbstmord
58. Le coup de vent* — 22/18 cm — Der Windstoss
59. L'absoute* — 22/18 cm — Der Segen

60—68. Collection de 9 portraits pour Joly: — Serie von neun Porträts für Joly:
Rochefort, Mounet Sully, Louise Michel, Péan, Brunetière, Clémenceau, Rothschild, Séverine, Yvette Guilbert
ca. 8/10 cm

69—71. La Walkyrie. Objet d'art en trois pièces † — Die Walküre. Holzschnitzerei in drei Platten †

72. Edgar Poe* — 12/16 cm
73. Le bain (pour «l'Estampe Originale») — 22/18 cm — Das Bad (für ‹l'Estampe Originale»)
74. L'averse* — 22,5/18 cm — Der Platzregen

† Nous faisons mention des trois pièces puisqu' elles peuvent être imprimées quoi qu'elles ne soient pas destinées à l'impression.

† Wir führen die drei Platten mit an, da sie gedruckt werden könnten, obwohl sie nicht dazu bestimmt sind.

1895

75.	Le confiant*	22/18 cm	Das Geständnis
76.	La sortie*	22/18 cm	Die Ausfahrt
77.	Dostojewski*	12/16 cm	
78.	La nuit	22/18 cm	Die Nacht
79.	Le joyeux Quartier Latin	22/18 cm	Das lustige Quartier Latin
80.	L'alerte	22/18 cm	Die Panik
81.	Le premier janvier	22/18 cm	Der erste Januar

1896

82.	Roger et Angélique	22/18 cm	
83.	La paresse*	22/18 cm	Die Faulheit
84.	Le pocker*	22/18 cm	Das Pocker
	Collection de 6 sujets musicales:		Sechs Platten von Musikern:
85.	Le violon	18/22 cm	Die Violine
86.	Le piano	18/22 cm	Das Klavier
87.	Le violoncelle	18/22 cm	Das Cello
88.	La flûte	18/22 cm	Die Flöte

1897

	Suite de la série No. 85—88:		Fortsetzung der Serie No. 85—88:
89.	Le cor de chasse	18/22 cm	Das Waldhorn
90.	La harpe	18/22 cm	Die Harfe

91. La reine Victoria* 12/16 cm Königin Victoria
pour J. A. Stargardt, Berlin

92. Guillaume II.* 12/16 cm Kaiser Wilhelm II.
pour J. A. Stargardt, Berlin

93. Napoléon I.* 12/16 cm Napoleon I.
pour J. A. Stargardt, Berlin

94. Félix Faure* 12/16 cm
pour J. A. Stargardt, Berlin

95. Adolph Menzel* 12/16 cm
pour J. A. Stargardt, Berlin

96—97. Deux encadrements 23/18 cm Zwei Rahmen
pour «L'Image»

98. La symphonie 27/21 cm Die Symphonie
pour «Germinal»




FV



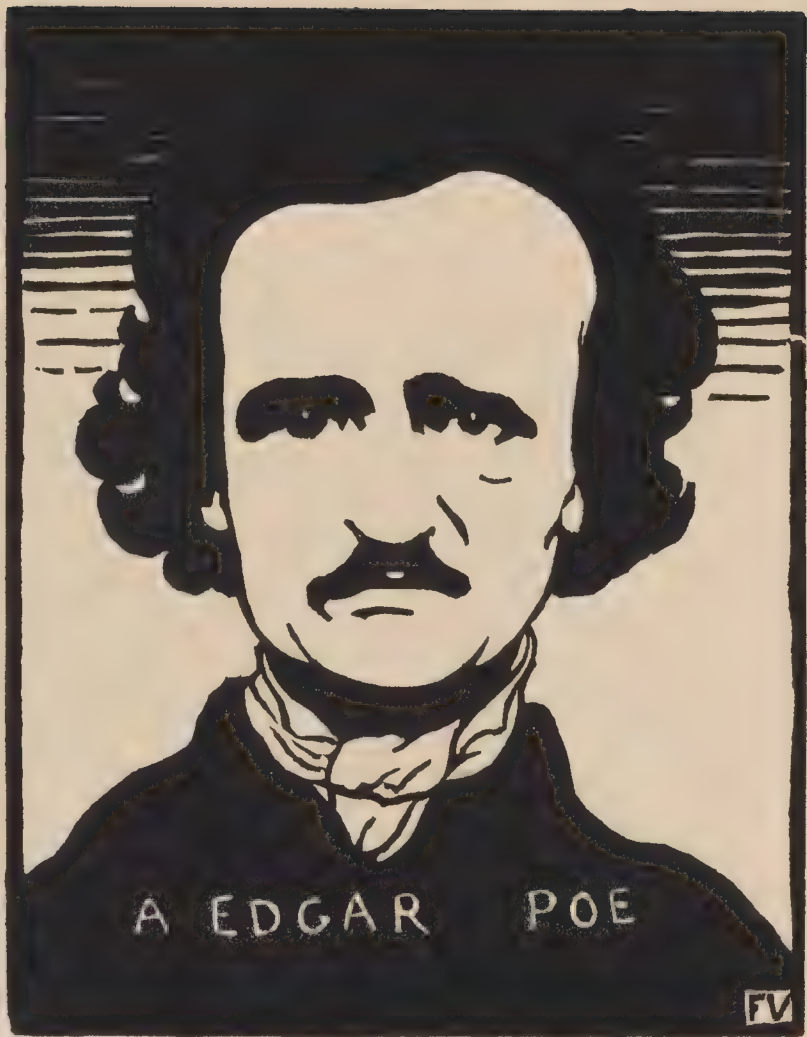

FV

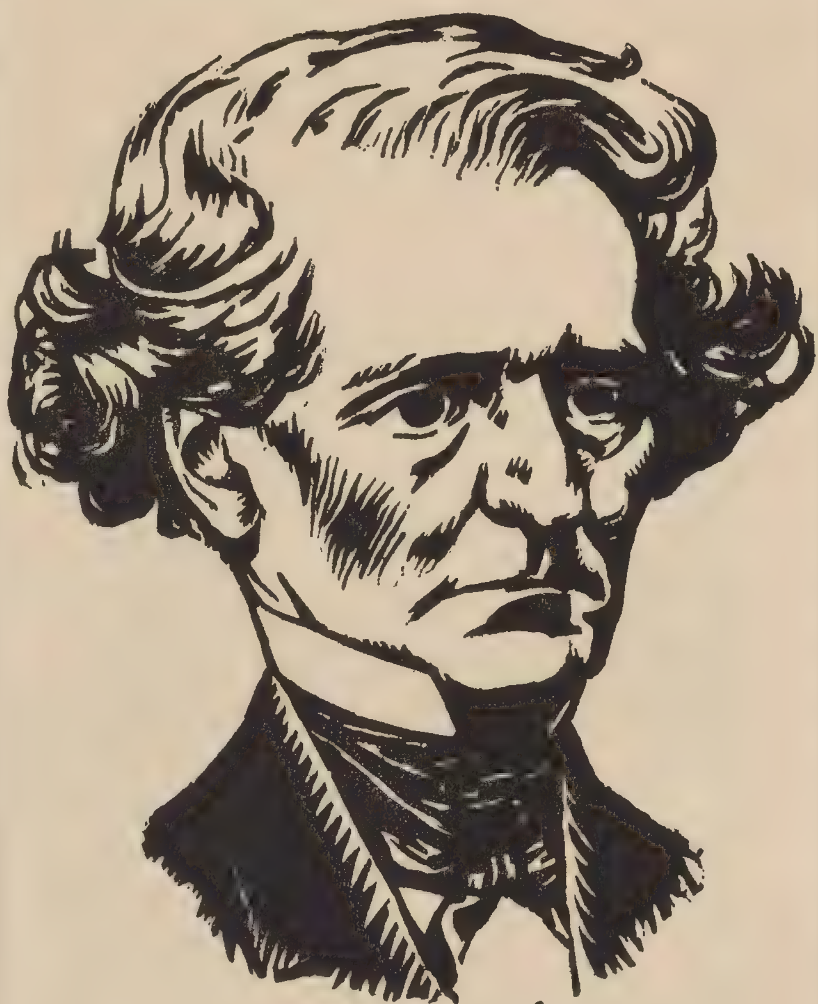



FV


FV

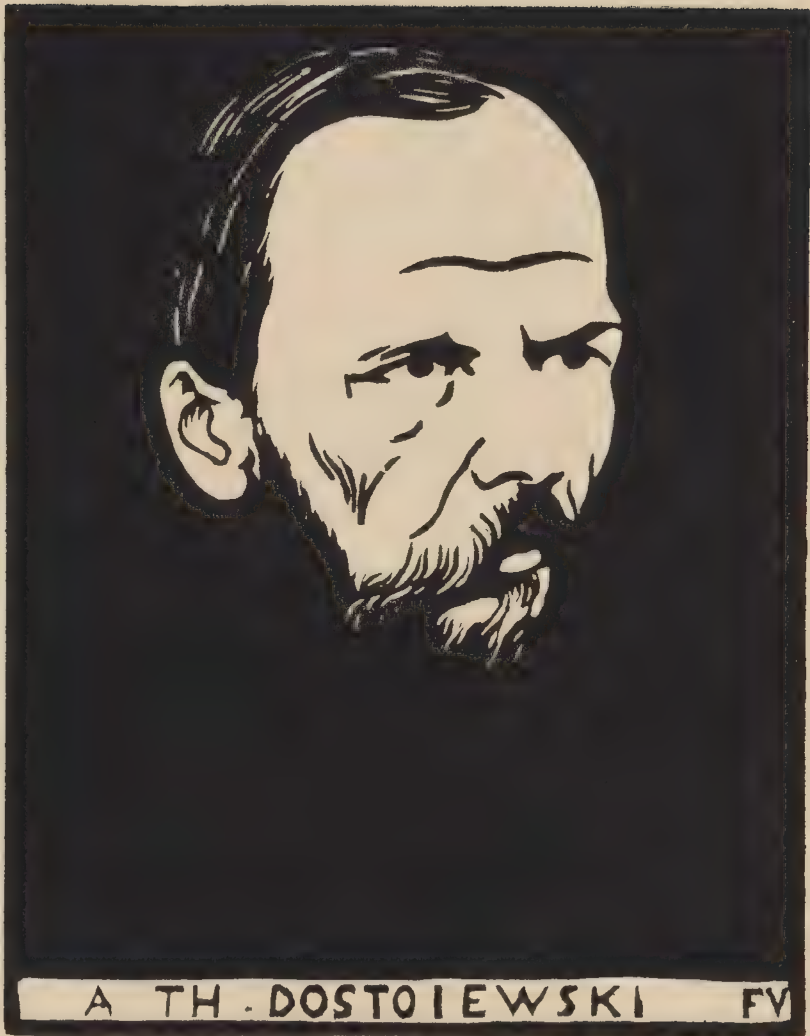

FV


A EDGAR POE
FV


A BERLIOZ
FV


A BAUDELAIRE
FV


A PAUL VERLAINE
FV


A TH. DOSTOIEWSKI
FV


A IBSEN
FV


A SCHUMANN .FV


A RICHARD WAGNER
FV










LA PARESSE
FV


FV


FV


FV


FV


FV


FV


LE CONFIANT
F.V




LE POKER
FV


FV
LA SORTIE


FV
LE MONT-BLANC


LE BEAU SOIR
FV


LES PETITES FILLES
FV


FV
L'AVERSE


FV
LE COUP DE VENT


LA MODISTE.
FV


LE BON MARCHE
FV


FV
LE COUPLET PATRIOTIQUE


FV
L'ETRANGER


FV


FV



LA MANIFESTATION


FV
PETITS ANGES



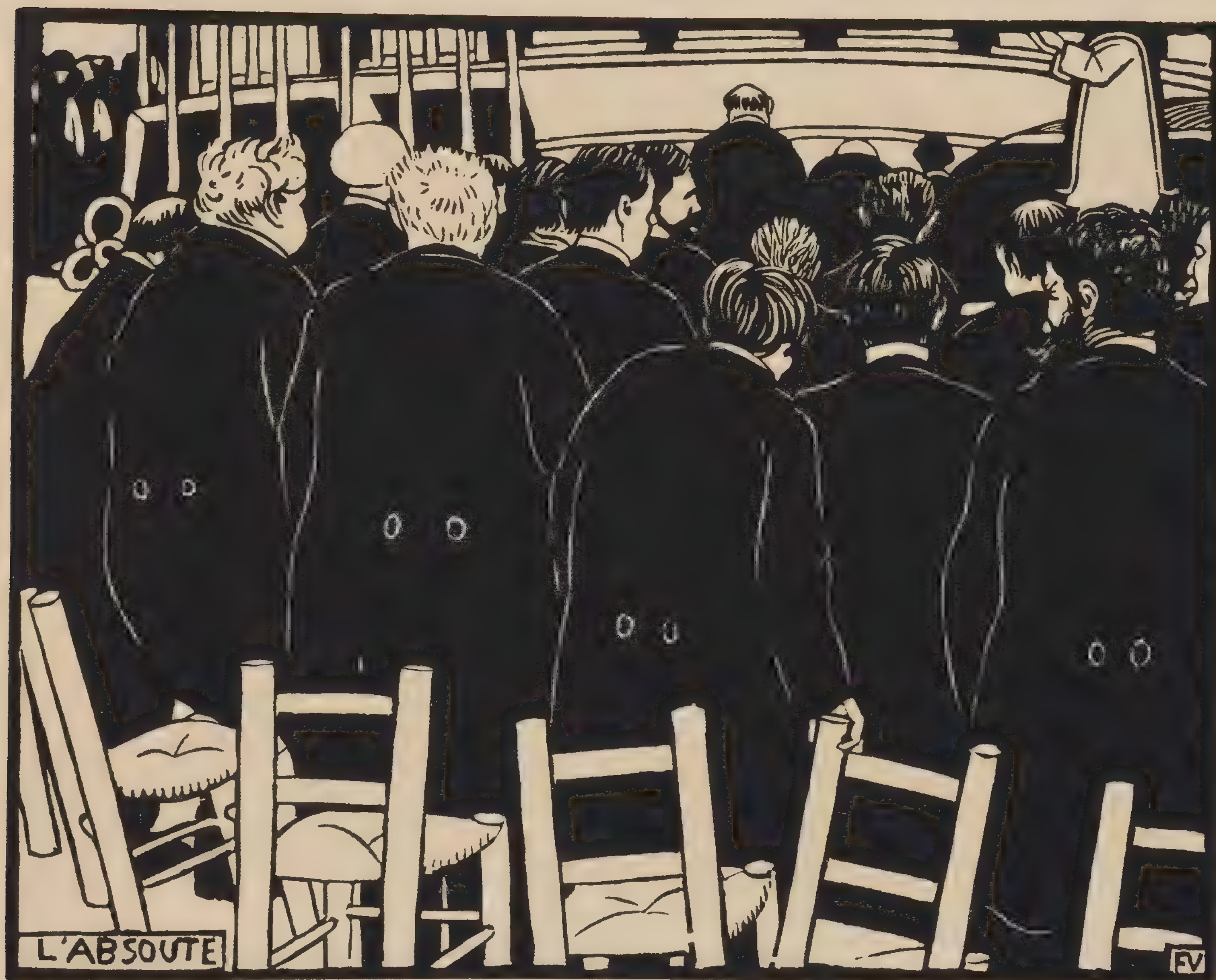
L'ANARCHISTE.


FV
LE SUICIDE


L'ASSASSINAT.
FV




L'EXECUTION
FV


L'ABSOUTE
FV


FV
LE MAUVAIS PAS

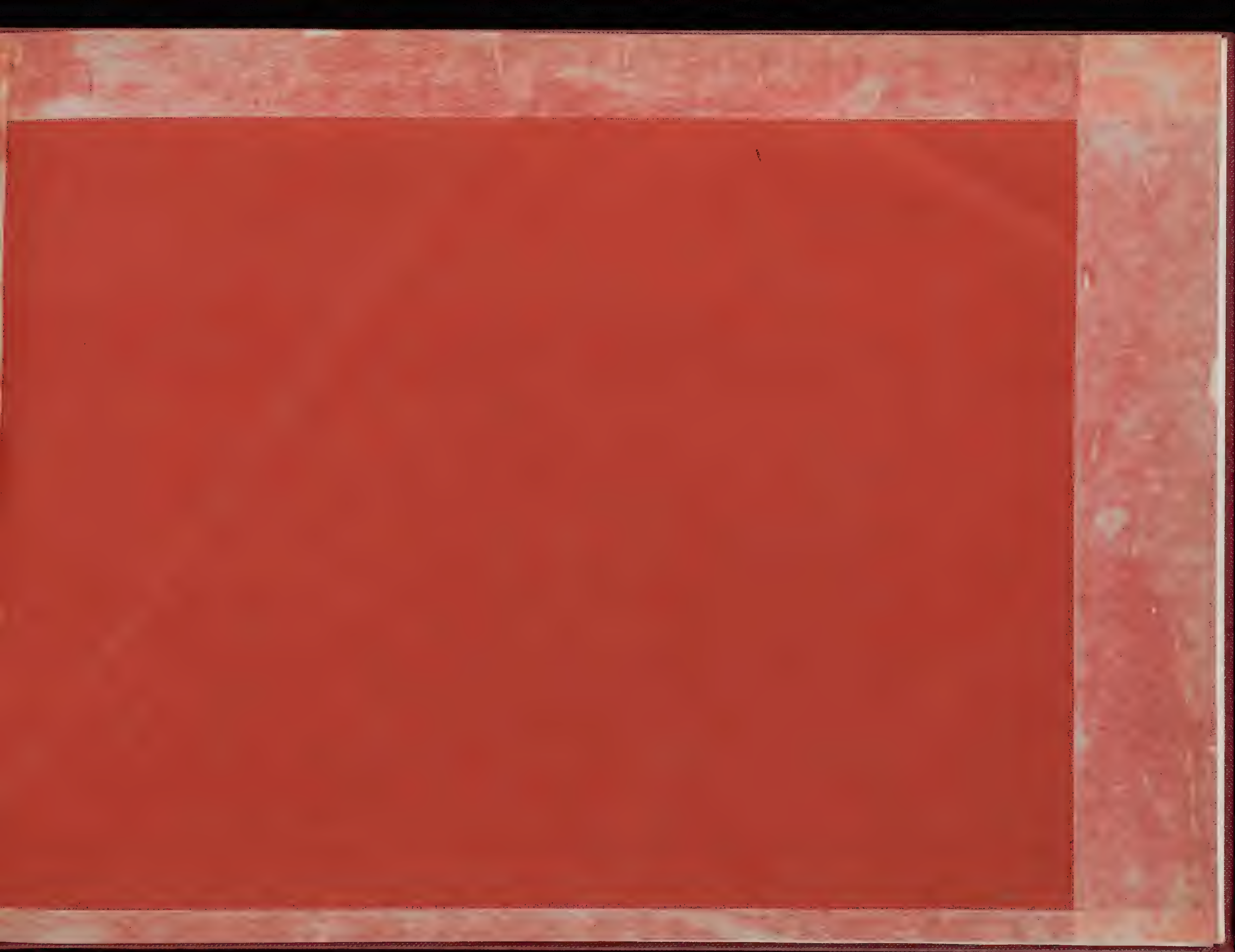

FV


LEMUR


FV



Druck: Otto v. Holten, Berlin C.





Gravure originale sur bois par F. VALLOTTON



